

CRISTINA ROBALO-CORDEIRO

O VÉU DE MAIA

Relendo Almeida Faria



GRANDE PRÉMIO DE ENSAIO EDUARDO PRADO COELHO-2021 (APE)

O VÉU DE MAIA

RELENDO ALMEIDA FARIA

ENSAIO

Ficha Técnica

TÍTULO	<i>O véu de Maia</i> – Relendo Almeida Faria Ensaio
AUTOR	Cristina Robalo-Cordeiro
ILUSTRAÇÃO DA CAPA	Montagem a partir de ilustrações de Mário Botas
CAPA E COMPOSIÇÃO	Paulo Oliveira
PROJECTO GRÁFICO	MinervaCoimbra
IMPRESSÃO	RB/Ngray
EDIÇÃO	Edições MinervaCoimbra
DISTRIBUIÇÃO	Ngray, Lda. – Torre do Arnado, Rua João de Ruão, nº 12 - 1º 3000-229 Coimbra, Portugal • Telef. 00351 927224974 minervacoimbra@gmail.com • www.minervacoimbra.pt
ISBN	978-972-798-470-1
1ª EDIÇÃO	Junho de 2020

© Copyright Cristina Robalo-Cordeiro e Edições MinervaCoimbra
Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor.

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00759/2020

CRISTINA ROBALO-CORDEIRO

O VÉU DE MAIA

RELENDO ALMEIDA FARIA

ENSAIO

SUMÁRIO

Aviso ao leitor	9
Confissões de uma leitora	13
I. O escritor tecedor	27
Livros em fundo de escrita.....	31
Uma textura invisível.....	39
1. Circulações e deslocamentos.....	42
2. Um desenho em movimento.....	50
3. Morfologia de uma metamorfose.....	54
II. A escrita como revelação	61
Vozes.....	67
Visões.....	73
1. Sonhos.....	74
2. Desfigurações.....	85
3. Fantasias.....	91
III. A fábula do mundo	103
A ilusão estética.....	109
O real e o seu duplo.....	119
1. A viagem filosófica.....	122
2. Encontros com fantasmas.....	126
3. Exotismo e alteridade.....	129
<i>É tempo de findar</i>	135
Bibliografia	139

AVISO AO LEITOR

Toute notre vie est lecture.

Gaston Bachelard

Como não começar por uma reflexão sobre o gesto de ler quando me proponho escrever um ensaio que há de ser lido, ou que gostaria que fosse lido, como terá sido escrito: lendo ou relendo Almeida Faria? Neste ato de ler está a atitude de quem escreve porque leu, do sujeito-que-lê e em quem desperta a vontade de escrever. É desta conjugação da leitura e da escrita – ler para ser tocado, escrever porque se foi tocado – que aqui se trata.

Parece que nunca tanto como hoje, na era do digital e da não-leitura, se falou do livro e da leitura. Não sabemos se se lê mais ou menos ou de outra forma, embora os estudos e as estatísticas queiram sempre provar coisas, num ou noutro sentido. Mas cada vez mais o livro fala de si, escreve sobre si, é protagonista de histórias que ele próprio conta¹ e se assume como *esse* lugar

¹ Abdellah Baïda, universitário e romancista marroquino francófono, explora a ideia de forma sistemática e exaustiva, em *Testament d'un Livre* (2018, Rabat: Éditions Marsam) onde o Livro, passando de objecto a sujeito, toma a palavra, não para desmistificar o leitor, mas para o instruir evocando o seu passado e o seu devir de ser animado. Fechado na biblioteca Khizanat Al Quaraouiyyine em Fès, sentindo aproximar o fim da sua vida, o Livro conta as suas memórias, sob a forma de *testamento*. A reflexão sobre o Livro, promovido enfim à dignidade de herói – declinado na sua universalidade, como um absoluto, tanto quanto na sua singularidade, como um ser ao mesmo tempo único e indiscernível – substitui-se à reflexão sobre a Escrita e constitui a originalidade deste “romance de aventuras”. É assim a epopeia do Livro e os numerosos e memoráveis avatares que sofreu ao longo dos séculos, ora desprezado ora adorado, ora perseguido ora amorosamente lido e preservado

onde se contam estórias² e que gosta de contar estórias, não já na perspectiva a que a crítica nos habituara, desde há décadas, ao apreciar a dimensão especular dos textos, refletindo sobre os mecanismos da criação e da construção das figuras narrativas, mostrando o avesso do texto e revelando os segredos da ilusão romanesca, mas na de uma real fruição do livro, realidade estética portadora de sonhos e de mundos. Mas uma coisa é certa, o tempo da leitura é outro, a contestar as imagens de *liseuses* voluptuosas, de atitudes langorosas, reclinadas num conforto propício ao devaneio e à degustação das palavras lidas. Para muitos, ler não é já entrar no mundo para nele se demorar, mas passar pelo mundo, aflorá-lo como quem atravessa um país de lés a lés, sem se deter em lugar algum, talvez porque haja pressa na chegada ou porque a velocidade é inebriante. E não é a Eça de Queirós que Almeida Faria faz dizer “hoje [em 1900] ninguém lê, cheira-se uns livros e é quanto basta para meio mundo opinar sobre a outra metade”? (*À hora do fecho*: 25)

Ao invés, importa-me voltar aos livros de Almeida Faria, para os reler e dar a ler, de uma outra maneira, num *ler lento*, para me deter numa relação, ao mesmo tempo simples e complexa, que implica o escritor e eu própria, leitora, e na qual reivindico a minha liberdade. Essa liberdade é também a de devanear com o texto, entre o silêncio e a palavra, reflexão e rememoração, num trabalho de leitura como “*rêverie seconde*”. (Starobinski, 1971: 416)

Retomo então a antiga noção de *leitura-construção* proposta por Tzvetan Todorov, nos anos 70, que, ao distinguir significação

por todos os que nele encontraram o sentido e a virtude do bem, é toda uma história de violência e de amor, de fogo e de lágrimas, de ternura e de medo, que Abdellah Baïda narra pela voz de um livro construído tanto como uma tese quanto como uma antítese.

² É interessante referir que este processo auto-reflexivo se estende hoje à literatura infantil e juvenil. Um bom exemplo é a obra *Os livros que gostam de contar histórias* de Fátima Effe, em que os livros são os heróis de cinco pequenas narrativas, escritas em diferentes tons, tamanhos e formatos, para mostrar o carácter especial de cada um deles, a leitura da sua singularidade e, ao mesmo tempo, a diversidade das suas mil configurações.

e simbolização, estuda a criação de um novo imaginário do texto a partir do psiquismo do leitor. E invoco Platão, que me autoriza a fazer de mim, que, com *A Paixão*, que li pela primeira vez em 1973, entrei num mundo onde construí uma morada, e de todos os leitores que a obra de Almeida Faria cativou, uma cadeia de criação contínua à semelhança de Homero e dos seus rapsodos:

*Há em ti um poder divino que te põe em movimento, como no caso da Pedra que foi chamada “magnética” por Eurípides, a pedra de Heracleia. Esta pedra não se limita a atrair simplesmente os anéis quando são de ferro, mas transmite-lhes uma potência que os torna capazes de produzir esse mesmo efeito, atraindo eles próprios outros anéis. De tal maneira que se forma por vezes uma fila, bastante longa, de anéis suspensos uns nos outros, provindo todo o poder que neles reside da pedra primeira que o vai assim transmitindo. Ora, é assim que está também a Divindade em certos homens: porque Deus neles reside, por seu intermédio tem a Divindade suspensa uma fila de outros homens em quem ela também habita.*³

Estou num universo de livros, raros, que fazem do livro substância viva e matéria magnética. A evocação de Borges, n’*Os Passeios do Sonhador Solitário* e a de Santo Agostinho, n’*O Murmúrio do Mundo* confortam-me na ideia de viver numa grande biblioteca repleta de textos à espera de (mais) uma leitura. E é neste mundo-livro que agora me instalo e me demoro.

³ Platon, *Ion*, 633, 634, in *Ceuvres Complètes*, vol. I, Bibliothèque de la Pléiade, 1950, p.62. Tradução minha.

CONFISSÕES DE UMA LEITORA

Dans mes livres, je n'ai jamais parlé
d'autre chose que de moi.
Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*

1. Cada um de nós tem contas a ajustar com certos textos, senão mesmo com certos autores. Às vezes são contas de um rosário guardado há séculos numa gaveta, quase esquecido. Outras, são como pérolas de um colar que usamos com frequência e que os nossos dedos conhecem de cor, e que um dia, na impaciência de um gesto, se rompe e espalha pelo chão.

É de uma dessas obras que me vou ocupar. E de um texto que entrou nos meus dezoito anos com espanto e fúria e que, em muitos outros desdobrado com o correr do tempo, pela minha vida foi ficando, mais presente ou mais ausente, na diversidade dos momentos de quarenta anos de convívio.

Volto hoje a eles, aos textos e ao seu autor, porque, para lá do muito que já disse ou escrevi, há o muito mais que ainda ficou por dizer. E talvez porque sinto que, no atual momento que os estudos literários atravessam – e no afastamento deles a que a minha vida profissional me obrigou – é a única psicanálise que vale a pena e me curará de uma indizível saudade. Não se trata de voltar a algo de que nunca me afastei pois que sempre em mim esteve, saboreado de tão diversas maneiras e que cada novo contexto também diferentemente moldava.

No fundo, quero perceber como inscrevi a minha emoção no ato e no pacto desta leitura, e o que me interessa é a história de uma relação, porque a literatura não é senão feita de histórias de relações, onde autor, personagens e leitores formam uma cadeia inseparável.

2. Descobri *A Paixão*, “romance-poema” como o designou Óscar Lopes, como quem mergulha nas águas sagradas da fonte da vida. Soube, desde a primeira página, que aquele era o livro que mais se aproximava da minha inquietação e do meu desejo. Do alto dos meus 20 anos, dele fiz tema da minha tese de licenciatura. Li-o e exaustivamente o reli, analisei a composição e a estrutura, dissequei personagens e discursos, inventariei lugares e espaços, distingui instantes e durações, em suma transformei-o em fichas estruturais e temáticas e deitei mãos à escrita. O resultado está feito livro que o então INIC achou digno de publicação, em 1980. A jovem aprendiz de crítica rejubilou, pensando ter acalmado a sua angústia. E, esquecendo Almeida Faria – apenas trazido à memória por encomendas de revistas, como a *Colóquio/Letras*, ou do próprio autor que me solicitava, em (atos) rituais da literatura –, viro a página e entro num novo mapa da minha vida académica: as letras francesas.

Não vou mentir dizendo que esta obra não me saiu da cabeça. Espantava-me que *A Paixão* se tivesse desdobrado, primeiro em trilogia – com *Cortes* (1978) e *Lusitânia* (1980) –, depois em tetralogia – com *Cavaleiro Andante* (1983) – e que tivesse até finalmente acabado por se transferir do romanesco para o teatral, em *Vozes da Paixão* (mutação de que me ocupei no 6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, no Rio de Janeiro, em 2001) e n'*A Reviravolta*.

Intrigava-me o modo obsessivo com o qual, ao longo de 34 anos (de 1965 a 1999) e de 6 obras, e embora através de procedimentos técnicos e compositivos diversos, Almeida Faria acompanhava o evoluir de um grupo de figuras que entre si tecem laços estreitos e retomava pacientemente a crónica de uma família do Alentejo, em contextos históricos e políticos que vão de um Portugal que antecede a Revolução a aspetos vários da realidade portuguesa do pós-25 de Abril. Aos poucos se foram acrescentando outras obras que pareciam escapar a este tropismo, mas que não menos solicitavam a minha curiosidade, senão mesmo por vezes a minha perplexidade.

3. Alguns anos depois – julgando-me curada – bate-me à porta um Congresso de Psicanalistas à cata da intervenção de uma “não especialista” para falar da questão da criatividade e do processo criativo.

Pondo de parte a dificuldade da coisa – porque a cumplicidade da literatura e da psicanálise é mais problemática do que temática e, em literatura, o contraponto da realidade não é a fantasia, mas algo a distinguir entre figuração e representação –, lá desenterro eu o *meu* Almeida Faria para nele perscrutar “a voz da Musa”, figura consagrada e ambígua cuja presença tutelar acompanha o devir da própria literatura, na similitude de avatares que ambas foram sofrendo, ao longo dos tempos, e com a Musa o mito da inspiração, inseparável da problemática da criatividade.

Esta proposta obrigava-me a um olhar retrospectivamente crítico sobre os meus anteriores ensaios e a considerar, com outros olhos, o resto da obra deste autor, entretanto publicada. Afastei-me do Barthes do *Plaisir du texte* que reduz a literatura a um jogo de formas e de estruturas onde a estória é mero acidente e as personagens apenas seres de papel e o autor, agora despossuído da sua pessoa civil, biográfica e passional, não pode mais exercer sobre a obra uma paternidade efetiva. Pensei no estruturalismo desalmado dos anos 70 que desmistifica a inspiração, atirando-a arrogantemente para o campo dos velhos e ultrapassados mitos da criação, e na glorificação do intransitivo, do texto como imanência, onde a única instância que prevalece é a lei do próprio texto.

Contrariando o princípio orientador das minhas anteriores análises, era agora, ao invés, no enalço de uma transcendência, ou, por outras palavras, de uma exterioridade absoluta que gostaria de abrir passagem nos seus textos. Depois de um período de redução e purgação estruturalista, acedia eu agora a uma fase de restauração onde se tornava de novo lícito ver nas personagens de ficção algo mais do que simples efeitos textuais. Contra o *nouveau roman* da minha entrada no ensaísmo, tão adverso ao psicologismo como a qualquer hermenêutica, o sentido e o

sujeito aproveitavam para investir de novo a escrita. A Musa, no meu pensamento, poderia ser a figura desta penetração do texto pelo símbolo, no sentido que Ricoeur empresta à palavra no seu grande livro sobre Freud *De l'Interprétation*, quando pergunta: “Le symbole est-il seulement un vestige, n'est-il pas aussi aurore de sens?” Se, segundo Giulia Sissa, “l'âme est un corps de femme” (título do seu belo estudo sobre a relação do espírito e do corpo na literatura grega), a Musa seria a voz desse corpo que a literatura não consegue dizer, ou mais exatamente escrever.

Esta nova fase da minha relação com os livros de Almeida Faria é agora a do leitor que, tal como o escritor, ouve vozes, acredita na figura da “possessão” e toma consciência de que, como num jogo de espelhos, os seres que habitam o escritor são eles próprios assombrados por outros seres e imagens – figuras de génios e de monstros – que povoam, não apenas os seus sonhos e alucinações, mas o quotidiano da própria vida.

Vinte anos volvidos, releio este artigo e sou sensível à minha própria evolução: da análise estrutural bem composta e arrumadinha entro na teia do simbólico, onde, a partir da cena do cordeiro pascal imolado em ato sacrificial, não faltam as imagens da culpabilidade e da revolta e as figuras do interdito, do desejo e da autoridade (ideológica e sexual), tudo a preparar a ressurreição, que o mesmo é dizer, a revolução!

4. Mas tenho que reconhecer que, de uma certa forma, ainda mais não fizera do que substituir um discurso crítico por outro, e que alguma coisa faltava ainda nesta história de uma (minha) Paixão.

É verdade que, à medida que a obra de Almeida Faria ia crescendo, também eu a ia percorrendo com novas interrogações, sondando agora a sua complexidade, a sua tão perturbadora diversidade, interpelando estes universos imaginários simultaneamente ancorados no “real” e a ele adversos, por absolutamente fantasiosos, atentando na força do seu verbo, surpreendente de inventividade estilística e retórica,

de transgressão poética, tanto quanto de desejo de purificação e de apuramento.

E se a minha frequência dos novos livros de Almeida Faria tornava cada vez mais manifesto e apreciável o carácter plural e multiforme dos seus mundos, era na ideia de uma superabundância, de uma excessividade quase radical que me parecia dever agora atentar, não tanto para recuperar uma constante revisitação da literatura, mas sim para me deter, primeiro, na sua arquitetura invisível, entretecida de ecos e de ressonâncias que fazem desta diversidade sensível um sistema coerente, dotado de sentido, depois no *horror vacui* que os textos ostentam na sua exuberância e abastança, fatores de uma aceleração do ritmo que se assume sempre em compasso *presto* ou *alegrissimo*. E assim, o desejo de continuar “présent[e] à l’image dans la minute même de l’image” (Bachelard, 1957: 1), de tocar a intimidade de um pensamento e de uma consciência exige que a apreensão do diverso, e das aparentes fraturas que a explosão dos textos provoca, se acompanhe do encontro de um ponto de equilíbrio, de um número de ouro que restitua a essência de um complexo processo criativo. O lugar da leitura é então o de um outro bricolage – Gérard Genette fala de um *bardadrac* da crítica –, que componha, na diferença e até na dissemelhança das partes, uma harmonia encoberta, e quase clandestina, das forças do universo, a proporção áurea de uma totalidade múltipla.

Voltei a Roland Barthes para, por momentos, me deter na imagem da teia, parecendo-me ser a que melhor se ajustaria a este subtil trabalho de escrita – “*Texto* quer dizer *Tecido* [...] textura [onde] o sujeito se desfaz, como uma aranha que se dissolvesse nas próprias secreções constitutivas da sua teia” (Barthes, 1973: 100). A teia seria então o movimento primeiro do criador que comporia a totalidade dos seus textos segundo uma geometria instintiva, identificável no tempo e no espaço, tanto quanto o gesto que organiza cada texto em si, num arranjo de relações e de imagens, ou ainda a atitude de quem viaja no grande espaço da Cultura e dos Livros, circulando

entre textos com os quais entretece laços de cumplicidade, ainda que tantas vezes paródica, revisitando lugares e obras, palavras escritas e reescritas que em si integra para de novo as fazer irradiar.

5. Neste caminhar, admito ainda que me moveu a interrogação sobre o vasto tecido de referências (literárias e culturais) e os inúmeros jogos intertextuais que pontuam a escrita: parecia-me impossível ignorar a presença dos mitos nacionais e de um pensamento filosófico, não escutar os seus diálogos com os textos da História, com a mitologia grega ou bíblica, a rede intermedial e intercultural, ou ainda descurar o sentido da aventura e o seu gosto pela paródia, pela *dérision*, pela ironia.

Recorrendo a alguns dos seus autores favoritos, e são numerosos, o escritor, tão atraído pela ideia de polifonia, multiplica as vozes e os olhares, para o maior prazer, e por vezes desespero, do leitor fascinado por tanta cultura, e (quase sempre) incapaz de descobrir a presença de todos esses “outros” vislumbrados no texto.

Neste vasto palimpsesto, onde a escrita de Almeida Faria é investida pela voz e pela palavra de outros textos, não está ausente uma dimensão autorreflexiva, igualmente apaixonante, manifestada agora no gosto pelo repensar da literatura. Vimos já como Almeida Faria se compraz na insubmissão a categorias, sendo as suas narrativas atravessadas por diversos modos de narrar (que oscilam entre o epistolar, o dialógico, o filosófico, o poético, o lírico, o dramático, o romanesco), dismantelando fronteiras entre géneros e registos, do popular ao erudito, da eloquência à simplicidade, e por tons diferentes, do sério ao irónico, do sarcástico ao paródico, do satírico ao burlesco, do silêncio ao grito, como se, por uma enorme porosidade, opusessem resistência à catalogação e aos sentidos monolíticos.

É curioso como outros escritores, chamados a pronunciar-se sobre a sua obra, destacam esta rara capacidade poética de tudo ser e conter, sem desvio ou desvario. É assim com Hélia

Correia, que, referindo-se à linguagem deste escritor, salienta “o modo como consigo própria vai jogando e se enfeitiça com a toada dos seus sons, como abre, rindo, as suas defesas estilísticas [deixando] que entrem nela os plebeísmos, ora brutais, ora enternecedores”. E, neste convívio de tão diversas formas – onde os recursos do romance epistolar ombreiam com o “monólogo diarístico e com a escrita de pensamento-a-pensar-se” – sublinha quanto “sem esforço, o autor mantém a rédea nas derivas oníricas que devem conciliar o inconciliável numa manobra narrativa de alto risco” (Correia, 2015: 69).

É assim também com Mário de Carvalho, que alude a “uma prosa sem fronteiras, cruzada de jogos literários, de surpresas, de efeitos, de ritmos, de claros-escuros, em que sobressaía uma imaginação verbal invulgar. Um balanceio entre o tom lírico e recolhido e o brado aberto e épico, o decaimento crepuscular ou sombrio e o desassombro solar. Às vezes, uma ironia dorida (Almeida Faria chamar-lhe-ia “um grito largo”) em que estalavam a rebeldia e o inconformismo com os tempos de sombria humilhação que se viviam.” (Carvalho, 2015: 86)

6. Reconheço a importância que, neste trânsito de mim para os textos, nesta construção de uma relação, no limiar do *caminho poético*, adquiriram as personagens que habitam o universo imaginário de Almeida Faria.

É tão grande a minha familiaridade com estes textos que esqueço que houve um antes, na obra do escritor e na literatura portuguesa, um tempo que precede o aparecimento de uma família alentejana, na Herdade dos Cantares, e um momento em que, da massa ainda indistinta de uma anterioridade textual, algumas figuras foram surgindo e ganhando vida, como aquelas que Tiago molda no barro do pátio, em tempo de férias, e que vai poisando no rebordo da porta da cozinha para as deixar secar. Cozidas pelo sol, estas figurinhas de terra amassada adquirem uma forma que as preserva do esquecimento, ao mesmo tempo que as imobiliza num estádio de que nunca mais sairão. Ora, acontece que as personagens de Almeida Faria não se deixaram

cristalizar (em mim) e, de seres de papel, depressa adquiriram um estatuto de companheiros interiores. Em cada um dos romances, e na totalidade da tetralogia, estas personagens cedo deixaram cair as suas máscaras e os seus fios de marionetas, para se tornarem corpos e almas de instável equilíbrio. E todas saíram do molde inicial de meras figuras fictícias, protagonistas de uma ação que as define e diferencia, e da determinação contextual que as viu nascer e onde evoluem, para se instalarem, de corpo inteiro, na vida de quem as criou e na de todos os que, em leitura assídua, com elas conviveram.

E assim é que este mundo imaginário ganha vida própria, recusa o esquecimento a que inevitavelmente qualquer escritor condena o já escrito, e nos persegue sem tréguas. Dir-se-ia que Almeida Faria deseja ultrapassar os limites do que nos conta, passar além do imaginário, negar à ficção e às personagens que a habitam o seu estatuto de coisa inventada, reconhecer o poder que sobre si detêm, “[condenando-o sempre] à sua companhia.” (*A Reviravolta*: 10)

Interessava-me ainda acompanhar, na evolução destas figuras familiares, as diversas versões de si, pois que cada indivíduo-personagem se encontra “dividido” no tempo, atravessado por falhas e fissuras, como um manuscrito recoberto por novos estratos e signos, que escondem e revelam sempre alguma coisa.

A este primeiro conjunto de personagens se vêm acrescentar outras, bem distintas, que suscitam uma nova atitude, não já de identificação, e se vão igualmente densificando, propondo-nos um outro convívio e um outro diálogo que, mesmo no surpreendimento ou na rejeição, não deixam de nos interpelar e provocar. Entram nesta categoria do fascínio e da provocação o Sebastião d’*O Conquistador*, o pintor-narrador de *Vanitas* e o narrador d’*Os Passeios do Sonhador Solitário*, este último derramado em desdobramentos sucessivos que representam, na sua exterioridade, os vários rostos de um só ser.

Qual o modo de existência destas figuras imaginárias? Como foram levantadas por palavras, caminhando agora autónomas pelo seu próprio pé? Como apreender o instante da

sua gênese, a ideia primeira e o gesto, e seguir o ato que as recriou e diferenciou? E por que tão íntimas se tornaram de nós, tão familiares e tão próximas, tão constantes e fiéis?

Não duvido que em todas elas esteja um pouco do próprio escritor – “Talvez tenham comigo algo em comum, um nunca desistir”, diz-nos no Prefácio d'*A Reviravolta*, até ao limite da “atração pelo duplo que existe algures e é o que nunca serei nem fui” (*Os Passeios*: 26) –, reaparecendo em formas dissemelhantes, sem nenhum traço exterior que o lembre, sem que nenhuma tenha herdado o seu nome ou a sua fisionomia ou tenha vivido (partes d)a sua vida.

Nestas fragmentações, vejo, não a perda da unidade do *eu* (e do seu carácter único), como “identidades momentâneas” de si, mas, bem pelo contrário, a margem dos possíveis que Almeida Faria suscita, na sua imaginação. Não falsas caras de papel pintado – “infelizmente não são máscaras de comédia” (*A Reviravolta*: 10) – que dissimulem uma identidade, não duplicidade, contradição, ambivalência de quem escolhe o fingimento, mas parcelas de um mesmo semblante, pedaços de um mesmo rosto que ri e chora, reza e canta, aceita e se revolta. Como não duvidamos que nelas está também um pouco de nós, e, no desejo que as anima, as nossas pulsões, os nossos sonhos e utopias. E na intensidade imperiosa desta presença de todos em nós, um fogo escondido arde, como o que vem inflamar a herdade dos Cantares. Em suma, não é toda a leitura apaixonada sempre um pouco histórica?

7. Falta-me o “misterioso mundo das mulheres”, que injustamente se diluiu no que ficou dito. As que percorrem com vigor as páginas da *Tetralogia* ou as que se esgueiram, mais evanescentes, nas aventuras d'*O Conquistador*. Falta Piedade, “a criada”, “anónima figura de ardente mulher simples” (*A Paixão*: 159) e Estela “a criada de dentro”, “desapossada do núcleo do seu povo” (*A Paixão*: 163), “estrela, sem céu na noite perto” (*Cortes*: 165), falta Marina, “a Mãe, arquétipo [...] mãe de cinco filhos e da casa velha que tem um ácido cheiro a decadência”

(*A Paixão*: 163), “fixada num passado de certo idealizado” (*A Reviravolta*: 13), e Arminda que adormece, “cansada como se tivesse atravessado a terra” (*A Paixão*: 60), “farta de viver para fora, de mastigar parangonas de jornais, de engolir sopas de letras de panfletos [e se recusa] a renegar o nascimento, abandonar mãe e irmãos” (*Cavaleiro Andante*: 229-230), falta ainda Sónia, a amiga de Arminda, “colega da faculdade com os pais em Angola” (*A Paixão*: 139), presa à esperança da revolução, e Marta, a jovem perdida em utópicas aventuras e que a vida acabou por tornar “desatenta aos passos descalços e traiçoeiros do tempo” (*Cavaleiro Andante*: 376). E aqui caberá ainda a avó Catarina, “deusa tutelar”, e todas as figuras, mais ou menos efémeras, da vida do sedutor Sebastião: Amélia, “filha de outro faroleiro” (*O Conquistador*: 36), Justina, a mestra, Clara que “viera à Europa, com bolsa de estudo, investigar o percurso dos seus antepassados judaicos” (*O Conquistador*: 66), Julieta, “generosa em gritos e gemidos” (*O Conquistador*: 92) e Helena, “uma beleza de sotaque brasileiro” (*O Conquistador*: 104). E até, no *Libreto d’Os Passeios*, a Desconhecida cuja voz ecoa em nós num canto inesperado de um anjo mulher de asas abertas.

Cada uma me deveria ser dado acompanhar com mais vagar, para entender de que são feitas as suas vidas de servidão ou de liberdade, de fatalismo ou necessidade, o que as curvou ou revoltou, que ideais ou ilusões perseguiram. E a palavra que lhes coube pronunciar, para dizerem a paixão ou a dúvida, para chorarem a solidão e o abandono e exaltarem a arte ou a revolução, inscreve-as numa linhagem de mulheres que, antes delas e como elas, deixaram a sua marca na terra onde nasceram. Algumas sobressaem, pela coragem ou rebeldia, ou tão só pelo que representam num mundo que as exclui. Algumas outras cumprem o lugar simbólico do dever, ou do corpo e do desejo.

No final da tarde de sexta-feira santa, antes que a noite caia e se levante “um grande coro de vozes fêmeas [a rezar] uma ladainha lastimosa e despropositada à Virgem Madre” (*A Paixão*: 175), é a elas que o romance *A Paixão* reserva páginas de grande beleza e força, simbolicamente dirigidas à figura da mãe: “mãe

de trevas, de morte, mãe que morres, agora que o sangue te desabitou e desabitou para sempre, levou regras, sinal de paz e gênese, cerne, signo menstrual de acordo, contrato com a terra e com as ervas, fértil fecundidade viva e apelo à vida, sangue solene como o fogo da vida.” (*A Paixão*: 164)

8. Neste percurso e na encruzilhada das minhas leituras, ora *canônicas* – no momento fundamental da instauração, onde a cultura literária estrutura o imaginário com os valores e os arquétipos de uma civilização –, ora *críticas* – quando ultrapasso “o grau zero” da leitura e escuto nas entrelinhas a voz perturbadora do outro, naquele momento em que o meu espírito se compraz em desmistificar e desconstruir –, ora *poéticas* – no instante criador onde ganho o direito de sonhar com o texto, no texto e pelo texto, momento de reconciliação do espírito consigo próprio, *anima* e *animus* em completude, na descoberta da presença exaltante do sentido –, neste caminhar pelos livros de Almeida Faria detive-me na figura do sujeito.

Não me move, neste percurso diacrônico, o traçado de uma vida real. Mas, ao fazê-lo, sou sensível ao desenho de uma obra dentro de uma vida, não para pescar ou vasculhar dados, num alcance biografista, à espera de ver surgir algo que se insinue nos gestos da sua privacidade, mas, ao invés, para entender como a vida pôde ter estado tão intimamente ligada ao ato de escrita sem nada revelar do que nela é anedótico ou prosaico, numa intimidade simultaneamente tão pudica e tão absoluta.

Que lugar conferir então ao homem, revolucionário e aristocrata, distante e familiar, preso entre um pensamento filosófico, que delimita, e uma pulsão de poeta ilimitada?

Nada, nos seus livros, lhe é estranho. Nada é dito na primeira pessoa e tudo parece inevitavelmente inscrito na linha da sua existência. Tudo lhe pertence e tudo viveu. O *seu* Alentejo, terra árida e fértil da sua infância e adolescência, com os anseios e revoltas de um solo ferido, com o seu povo de medos e de crenças, um Alentejo que profundamente se cola à sua pele e vive nas palavras com que descreve o seu quotidiano,

a *sua* Lisboa, cidade do jovem adulto que nela aprende o gosto amargo da desilusão e o sabor da liberdade, e ainda o seu modo cosmopolita de estar na vida, desenhado por todas as *suas* viagens e todas as *suas* leituras, e as *suas* profundas reflexões sobre a Literatura, a Arte, a Estética e o *seu* imenso saber, a *sua* Cultura. E até a *sua* “raiva instintiva, visceral, contra a estupidez e a mesquinhez da mentalidade autoritária que sufocava o país e [o] sufocava [a ele]”⁴. Por todo o lado se cruza o homem e o escritor, o sonhador e o crítico, o poeta e o filósofo. Nada do que Almeida Faria escreveu lhe é exterior. Tudo é vivido e imaginado, tudo é memória e invenção, tudo é experiência, fábula e fantasma. A este estado, de alma ou de espírito, chama Gaston Bachelard *rêverie*, e é dela que se alimenta o universo ficcional deste autor.

Não se confundem, o autor e a obra, pois que, como diz Giorgio Agamben, “o autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa, jogada não realizada. Por isso o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito” (Agamben, 2007: 61). Jorge Luis Borges di-lo de outra maneira: “Não criei personagens. Tudo o que escrevo é autobiográfico. Porem, não expresse as minhas emoções diretamente, mas por meio de fábulas e de símbolos. Nunca fiz confissões. Mas cada página que escrevi teve origem na minha emoção.”⁵

Ora, este deslocamento da vida para a obra confere ao escritor um sentido de devir, de vir a ser, que é ao mesmo tempo desprendimento e implicação. O *outramento*, mais do que a despersonalização, é assim o lugar de toda a experimentação literária, o ponto de passagem para o “possível” na literatura, deixando-se o autor, por instantes, transformar num ser distinto que se veste de outros gestos e palavras. Até porque, ao longo da sua vida, o escritor vai experimentando diversas versões de

⁴ “Almeida Faria em conversa com José Manuel de Vasconcelos”. 2001. in *Foro das Letras*, Coimbra Editora, p.16.

⁵ Entrevista concedida por Jorge Luis Borges a Roberto d’Ávila, em 1985: <https://www.youtube.com/watch?v=8VZ-ykJARhs>

si mesmo, tal como as suas personagens, assemelhando-se a um “bloc-notes, recueillant, ‘au goutte à goutte’, diverses versions de soi-même, avec certaines qui demeurent à peine marquées (*sotto traccia*) ou auxquelles il manque des pages.” (Bodei, 2000: 23)

O sujeito-escritor é então o fio condutor deste meu bricolage – desta minha *rêverie* –, o sujeito que escreve, cria, ordena, compõe e organiza, mas também o sujeito do inconsciente – da imaginação criativa e da invenção verbal – tanto quanto o sujeito da razão – o eu que observa, pensa e analisa –, pois que todos investem os textos de forças contrárias, mas não contraditórias. O leitor em que me tornei – e a leitura que aqui proponho – é também parte deste sujeito complexo e multiforme, deste novo *ecossistema*.

Quanto ao título que dei a este pequeno livro, retiro-o da última página d'*O Murmúrio do mundo*, de uma passagem reproduzida na contracapa pelo editor “... como se o véu de Maia voltasse a cobrir a indecifrável irrealidade do mundo”. Esta única alusão que Almeida Faria faz ao mito que na tradição bramânica se tornou símbolo do devir poderia até ter constituído o título da sua “Índia revisitada” : quem sabe, talvez que o autor nele tenha pensado mas, reflexão feita, a ele tenha renunciado, sem dúvida, entre outras boas razões, para não parecer fiel ao pessimismo de Schopenhauer... Menos escrupulosa, tomei a liberdade de fazer desta expressão uma figura da criação – para não dizer da ilusão – literária, explicitando a minha intenção nos títulos das três partes deste ensaio.

I

O ESCRITOR TECEDOR

Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage
Boileau, *Art poétique*

Se Roland Barthes referiu, em diversas ocasiões, a analogia que existe entre um texto e um tecido, a imagem do escritor tecedor é, como o atesta o verso de Boileau, das mais tradicionais. A vantagem da palavra portuguesa “tecedor”⁶ é a de designar não apenas o artesão curvado sobre a sua tapeçaria, mas também o inventor de “enredos” e de “tramas”, ou, dito de outra maneira, o ficcionista.

Assim, nesta primeira parte, quero acompanhar o gesto da obra a fazer-se, livro após livro, primeiro, no que é uma curva coerente da obra do autor, num evoluir ordenado que acompanha o panorama literário do seu tempo e os modernos processos da escrita literária, nela inscrevendo o pano de fundo social e político do nosso país; depois num alargamento deste círculo a espaços interculturais e intermediais que, na sua expansão, perfazem um movimento de vaivém até atingir uma totalidade inteligível.

Neste percurso, e por detrás do véu das palavras, quero tocar o lugar onde se concentra a arte literária e reconstruir a disposição dos livros em diálogo, através dos motivos principais em torno dos quais se constroem e ganham vida.

Mas uma observação de ordem geral impõe-se aqui: será verdadeiramente possível, em matéria literária, afastar este “véu das palavras” e legítimo aspirar ao ponto focal, à intuição primeira

⁶ O próprio autor comparou o labor da composição literária aos delicados “trabalhos de alfaiataria”, no seu artigo “As minhas relações difíceis comigo e com alguns dos meus textos”.

de que surgiu a obra ou a partir do qual ela se organizou? Ao reduzir o texto a uma bela aparência, indo procurar a realidade absoluta, numenal da obra, fora do tecido discursivo, não faremos desaparecer a própria arte? O véu de Maia parece consubstancial ao universo estético. Mas nada nos impede, como farei nesta primeira parte de apresentação do conjunto da obra, de conferir uma inteligibilidade propriamente estética ao desenho que se desprende das relações que os livros mantêm entre eles. Que este desenho tenha sido previamente concebido ou que ele tenha escapado à consciência do autor, pouco importa no fundo, sendo apenas essencial que ele nos apareça claramente e que confira a uma sequência contingente de livros a coerência e a necessidade de uma obra.

LIVROS EM FUNDO DE ESCRITA

A produção literária de Almeida Faria não é abundante nem regular (no tempo), como ele próprio refere, já em 1988, aludindo à “metódica dúvida” que sempre cultivou, num texto de autoanálise:

Permito-me confessar que gostaria de ter publicado muito mais. Não que a literatura ganhasse com isso. Eu porém teria sofrido e gozado mais, ou seja, vivido mais. A culpa foi dupla: da chamada vida prática, que me tem roubado tempo para escrever; e do meu desinteresse em publicar, que me fez ir enchendo não uma arca, mas grandes gavetões, com manuscritos que nem releio, e que coerentemente não publicarei, ao menos enquanto não os ler.⁷

Sabíamos já o que claramente se deduz desta “confissão”: Almeida Faria escreve muito mais do que publica, acumulando manuscritos que não chegarão a ser obra. E se culpa a “vida prática” e o seu “desinteresse em publicar”, é para iludir o que julgamos a razão primeira deste facto, essa espécie de tormento, ou obsessão, do número de ouro da escrita, essa busca da perfeição, essa intolerância da falha ou do erro. E se os seus "poucos in-quarto são tão magros", é porque o "sentido crítico" o obriga a "passados os calores da "criação" [...] regar tudo com o saudável duche frio da dúvida e apagar as chamas da paixão descabelada." Escrever não significa publicar, que se torna o gesto último de um processo longo e metódico de composição. E há ainda a sua complexa relação com os críticos e com a crítica literária...

⁷ Almeida Faria, “As minhas relações difíceis comigo e com alguns dos meus livros”, in *Boletim do SEPESP*, v.2, 1988, p.126.

É interessante referir que uma parte (a última) da produção de Almeida Faria decorre de “encomendas” ou de circunstâncias exteriores, como se o texto, para ver o dia, precisasse de uma solicitação social. A história literária oferece-nos outros exemplos de uma tal reticência: assim Valéry, que escreveu todos os dias da sua vida (os seus célebres *Cahiers*, cerca de 30 000 páginas, são uma publicação póstuma), não publicou nunca um verdadeiro “livro”, isto é, uma obra que respondesse a uma intenção orgânica. O caso de Almeida Faria aproxima-se, todavia, mais do de um Julien Green, autor de romances e, em simultâneo, de um imenso diário.

Mas deixo a questão dos manuscritos a (não) reler e da obra por acontecer, de que não poderei ocupar-me aqui, para metodicamente traçar as etapas da história da obra (até ao momento) dada à estampa, que se compõe de 13 livros, publicados no espaço de 50 anos.



O talento singularmente precoce de Almeida Faria é saudado pelo Prémio Revelação em 1962 com *Rumor Branco* – “livro revolucionário”, no dizer de Cleonice Berardinelli, “obra de génio” para Fernando Mendonça –, texto composto com a audácia que caracteriza a estética do “novo romance”, aqui plasmada na pulverização da história da personagem

Daniel João em VII fragmentos e na explosão de um novo discurso da ficção, invadido pela linguagem poética e por uma surpreendente eurtmia. No prefácio à sua 1ª edição, Vergílio Ferreira refere *Rumor Branco* como um romance de aprendizagem no qual, “lançado na procura das razões que o comovem, atirado à multiplicação das palavras, tentando através delas abrir passagem a um auto-esclarecimento, Almeida Faria nada recusa do que a essa passagem possa promover”. O leitor assiste à irrupção e à revelação do novo (da luz no meio das trevas, da verdade no seio da mentira) na literatura portuguesa.

Cumprir recordar que o arrojo desta obra – que, ao desrespeitar as mais elementares regras de pontuação, elevava a sua voz “não apenas contra o bafiento Portugal salazarista, mas contra o desconcerto da existência e do mundo, desde sempre estabelecidos”⁸ – desencadeia uma polémica, a relembrar a Questão Coimbrã, que opõe Alexandre Pinheiro Torres a Vergílio Ferreira, nas páginas do *Jornal de Letras e Artes*, no começo de 1963.

Em 1965, *A Paixão*, romance polifónico de uma família alentejana patriarcal, decorrido em sexta-feira santa, ou da Paixão – reinvenção desse sul povoado de vozes que se sucedem e se contaminam, como diz Luís Quintais – inaugura um universo de personagens e de conflitos, num Portugal que antecede a Revolução, e com ele inicia uma trilogia, mais tarde transformada em tetralogia – prosseguida com *Cortes* (1978), *Lusitânia* (1980) e *Cavaleiro Andante* (1983, com uma segunda edição de 2015, acompanhada de um pós-escrito I – uma carta de JC a Marta, publicada em 1985 no *Jornal das Letras*, e de um pós-escrito II, um email de Marta a JC), – onde o autor retoma o ciclo da família do Alentejo e as páginas da história de Portugal, com as suas crises, ilusões e desilusões. De romance em romance – e através de diversos procedimentos técnico-compositivos –, assistimos ao evoluir de um grupo de figuras que refletem

⁸ António Rego Chaves. s/d. *Meio Século depois (O Murmúrio do Mundo – A Índia Revisitada)*, p.1.

atitudes políticas, estéticas e filosóficas de diferente valência. Neste percurso, algumas delas desaparecem, outras evoluem e se transformam, materializando opções de vida e convicções humanas ou ideológicas.

Na diversidade dos modos de narração e de composição de cada um destes romances – três capítulos (“Manhã”, “Tarde”, “Noite” de sexta-feira santa), em 50 momentos, no romance *A Paixão*, o sábado seguinte, também em 50 momentos, em *Cortes*, três partes (“Águas Mil”, “Setembro Negro”, “Idos de Março”), igualmente em 50 momentos, em *Lusitânia*, e 60 momentos, em *Cavaleiro Andante*, incorporando estes dois últimos o modo epistolar –, a escrita é estruturada segundo a forma do fragmento, que, pela sua brevidade, acentua a intensidade poética de cada trecho. Ao tentar “arrumar” o conjunto dos quatro romances, Almeida Faria é levado a propor, em conversa com José Manuel de Vasconcelos, a separação dos “dois romances centrais num díptico e os laterais num outro”, afirmando: “pelo tom apaixonado de algumas passagens, *A Paixão* e *Cavaleiro Andante* – o primeiro e o último – formam um *pendant* romântico”⁹. E acaba ele próprio por se interrogar quanto à sua interpretação: “E se *Cavaleiro Andante* fosse um romance-música, desde o andante do título ao *perpetuum mobile* da errância sem destino à vista? E se ele resumisse a *Tetralogia* enquanto puro quixotismo, demanda, que não desiste nem acaba apesar da falta de fé em qualquer Graal?”¹⁰

Em 1982, é editado o conto *Os Passeios do Sonhador Solitário*, vénia paródica a *Les Rêveries du Promeneur Solitaire* de Jean-Jacques Rousseau, sugerida pelo quadro *Mise au Tombeau* de Mário Botas.

⁹ “Almeida Faria em conversa com José Manuel de Vasconcelos”, *op. cit.* p.19. Uns anos antes, tinha o autor imaginado uma outra plausível arrumação para a sua tetralogia, que “entre várias leituras possíveis, pode também ser olhada como a junção de dois dípticos: o primeiro formado por *A Paixão* e *Cortes*; o segundo por *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante*. No primeiro dominam monólogos interiores; no segundo aquilo que designarei por “monólogos exteriores”, em geral sob a forma de cartas.”

¹⁰ *Ibid.*, p.21.

Aqui, é a escrita de Almeida Faria que ilustra um desenho de Mário Botas, representação de figuras inquietantes, uma delas um autorretrato do pintor que aparece em imponderabilidade por entre monstros que ele próprio criou. Este pequeno texto, que Almeida Faria considera “uma das obras mais estimulantes que escrevi”, restitui o gesto intertextual do pintor, no prazer que sentia em dialogar com poetas e escritores, ao afirmar: “O que pinto gosta de se encontrar com as palavras, sobretudo com as palavras dos outros”¹¹. A partir deste texto escreveu, mais tarde, o libreto para uma obra coral sinfónica, de Luís Tinoco, estreada na Casa da Música, em 2011, ao qual se acrescenta a fala de uma nova personagem, a “Desconhecida”, aproveitando a presença – e a voz – da soprano Ana Quintans e na senda do seu “gosto pela música das palavras e pelas palavras musicadas”.

De 1988 data o ensaio dedicado a Mário Botas, *Do Poeta-Pintor ao Pintor-Poeta*, a acompanhar o conjunto de quadros do pintor que ilustram o *Spleen de Paris* de Charles Baudelaire, em edição publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian. Ao evocar o *encontro de afinidades* que reuniu Poe, Baudelaire e Botas, Almeida Faria dá a conhecer a originalidade e o talento do jovem pintor no diálogo com o pensamento e a palavra de um contista e de um poeta, figuras de génio da literatura universal. Em breves páginas, é também a sua própria relação com estes criadores, que conhece e admira, e que lhe permitem (e o ajudam a) refletir sobre a arte de representar o mundo, de o recriar e reinventar pela palavra ou pelo desenho, num diálogo tenso entre literatura e pintura.

Em 1990, publica o romance *O Conquistador*, onde o “grande mito nacional do imaginário português, o mito do Encoberto, referente ao rei D. Sebastião, [dialoga] com o mito de Don Juan, o grande mito da desmistificação dos mitos” (Sequeira: 2017:107). Sebastião, herói da narrativa, é “um duplo do rei desaparecido, preso a um destino misterioso e em demanda de si numa tensão

¹¹ Catálogo da Exposição Mário Botas – *Retrospectiva. Visões Inquietantes*. Lisboa, 1999, p. 46.

entre liberdade e determinismo.” (Sequeira, 2017: 107). Através de uma imaginação cheia de humor, Almeida Faria dá vida às numerosas e agitadas aventuras amorosas de Sebastião, figura de estranha origem e igualmente bizarro destino.

Alguns anos mais tarde, em 1998, a família dos Cantares está de novo reunida em torno das mesmas imagens e dos mesmos símbolos, mais uma vez em sexta-feira santa, em *Vozes da Paixão*, que retoma temas e cenas d'*A Paixão*, agora em adaptação teatral e versificada. A ideia desta *metamorfose* partiu de Jorge Silva Melo e a escolha do título pretende significar que “nem todas as vozes do romance estariam em cena”, sendo a ausência de Moisés – “Por não se encontrar disponível nenhum ator com as [suas] características” – a que mais “particularmente inconformado” deixava o autor. No ano seguinte, respondendo agora a uma iniciativa da Editorial Caminho, para comemorar o 25 de Abril de 1999, volta novamente às suas personagens e ao seu Alentejo, com uma outra peça – *A Reviravolta*¹² –, onde, a partir de *Cortes*, são retomados, em ato único e dramático, quatro dos seus atores iniciais, Piedade, Marina, Moisés e André, e onde ocorre, fora de cena, a morte do pai Francisco, descrita já em *Cortes*, e a morte do caseiro Moisés, relatada num quadro de *Lusitânia*.

Entretanto surge o conto *Vanitas*, publicado na Revista *Colóquio/Letras*, em 1996, diálogo de uma personagem com o “fantasma” de Calouste Gulbenkian, em noite passada no edifício parisiense onde este viveu, reeditado em 2007 com o subtítulo *51, avenue d'Iéna* e acompanhado pelo tríptico *Vanitas* de Paula Rego, para ele composto. A despeito da impressão que recebemos de uma primeira leitura, o conto breve *Vanitas, 51 avenue d'Iéna*, é, sem dúvida alguma, uma das obras mais herméticas de Almeida Faria. Relativamente pouco estudado, o texto teve o raro mérito de inspirar a Paula Rego o magistral tríptico, *Vanitas*, reproduzido no belo álbum publicado em 2007

¹² Foi preciso esperar por maio de 2020 para termos uma versão radiofónica desta peça com a fala do velho caseiro Moisés, fortemente interpretada por Jorge Silva Melo.

pela Fundação Gulbenkian. Se já a questão do gênero literário é aqui problemática (falamos de conto fantástico ou de ensaio disfarçado, de paródia ou de fábula filosófica?), designar a sua verdadeira, ou última, intenção (que a vontade de dar a conhecer uma parte da coleção de C. Gulbenkian não resolve totalmente) aparece-nos como um desafio excitante. Retrato e autorretrato de Calouste Gulbenkian (personagem central, mas nunca nomeado), inserido numa narrativa-quadro cujo narrador é um pintor que vem expor as suas telas em Paris, o conto, que reveste a aparência de um *récit de rêve*, desenrola-se sob a égide manifesta de Edgar Poe. Enumerando os artistas e os escritores apreciados pelo rico colecionador e mecenas, cujo discurso está impregnado de um afável didatismo, estas páginas, ao mesmo tempo fluidas e singularmente densas, captam de imediato e mantêm o interesse de um leitor intrigado ao mesmo tempo que preparam um efeito final de expectativa frustrada.

Eduardo Lourenço, no seu duplo e sucinto prefácio, emprega a palavra *ironia* para caracterizar o registo dominante do conto (como de resto de uma grande parte da obra ficcional do escritor), preservando, todavia, a gravidade que comporta esta meditação, mais anunciada do que efetiva, sobre a vaidade, ou não, da vida e da arte.

Em 2000, a Fundação Eça de Queiroz, para comemorar cem anos sobre a morte do escritor diplomata, convidou vinte “criadores contemporâneos a revisitá-lo através de um retrato” (Lima: 10), dez das artes plásticas e dez das artes da palavra. Almeida Faria respondeu à solicitação, imaginando um encontro entre Eça de Queirós e Oscar Wilde, construindo uma pequena peça de teatro, *À hora do fecho (quase um divertimento)*: “a cena situa-se em Março de 1900, numa saleta sem graça do Consulado de Portugal em Paris, 16 Rue de Berri” e os dois escritores discorrem, em tom simultaneamente ligeiro e amargo, sobre a literatura e a vida.

E finalmente *O Murmúrio do Mundo, A Índia Revisitada*, uma narrativa de viagem, publicada em 2012, com desenhos de Bárbara Assis Pacheco, escrita na sequência de uma viagem

efetuada, em 2006, com o apoio do Centro Nacional da Cultura portuguesa (CNC) que, desde 1985 e no âmbito de um ciclo intitulado “Os portugueses ao encontro da sua História”, convida diversas personalidades a realizar uma viagem anual em diferentes espaços, na pegada do legado lusitano. “Repetição simbólica da viagem das viagens”, esta peregrinação-Requiem a uma Índia real, saída do seu adormecimento mítico, é uma “partitura ficcional [que] cruza os nossos textos imemoriais de Quinhentos com o texto da realidade da Índia de hoje, tão outra daquela que os nossos cronistas do Oriente, olhos ainda virgens de ocidentais, podiam refletir realisticamente.” (Lourenço, 2012: 9)

Último, até nova ordem, dos livros de Almeida Faria, *O Murmúrio do Mundo* testemunha a capacidade de renovação de um escritor que, tendo-se assinalado, desde o primeiro romance, pela sua vontade de rutura, lança um desafio ao crítico preocupado em nele descobrir um princípio de classificação, em substituir à ordem simplesmente cronológica uma lógica imanente. Esta necessidade taxinómica, por mais honrosa que seja, não deve, contudo, suscitar dificuldades artificiais, como as que o próprio Balzac provocou ao aprisionar *a posteriori* os seus livros em categorias (“estudos”) tão restritivas quanto o leito de Procusto. Mas, como procurarei mostrar, estes livros obedecem a uma dupla polarização que, não parecendo ter sido programada, se impôs, todavia, ao autor.

Exprimirá a repugnância manifestada por Almeida Faria pela palavra “obra” – à qual prefere a de “livros” – uma recusa de hipostasiar uma produção que não quer transformar em destino ou, mais simplesmente, a preocupação em não ser arrumado na categoria, largamente mítica e desacreditada, de “grande escritor”, demiurgo satisfeito consigo próprio?

UMA TEXTURA INVISÍVEL

Se atentarmos nas datas de publicação destes 13 textos, verificamos – para além de duas fases temporais de escrita (de 78 a 83 / de 90 a 99), cada uma delas (em cada um dos campos temáticos) marcada pela publicação de quatro obras –, uma oscilação (quase) equilibrada entre os dois subconjuntos de textos, o que nos faria cair na tentação de concluir que estamos perante dois universos distintos. Se uma tal conclusão possui algo de forçado, como indicarei mais adiante, importa, todavia, num primeiro tempo e a título provisório, mostrar a sua pertinência, quanto mais não seja porque ela clarifica a exposição.

- Arrumarei sob a rubrica **Saga** o primeiro destes universos, (con)centrado na realidade social e política do país – de imediatamente antes e imediatamente depois de abril de 74 – e na região do Alentejo, num claro desígnio de intervenção analítica e crítica no Portugal nos anos 70, segundo a lógica de uma transitividade da produção literária.

- Colocarei sob a rubrica **Fuga** o segundo universo, aberto para outros territórios, mais desprendido de aspetos pedagógicos e morais e situando-se no campo de uma pura fruição estética, de um parnasianismo moderno, de uma nova *ars gratia artis*, reivindicando a intransitividade do literário.

No primeiro, encontramos o Alentejo no centro do mundo (literário), enquanto no segundo, é o mundo (e o mundo das artes) que configura o centro da escrita.

O primeiro assenta na polifonia das vozes fictícias e testemunhais, decorrente da multiplicidade de personagens encenadas e de narradores, através de uma composição fragmentária. O segundo – onde se opera um corte significativo

com o ethos realista, depois da publicação d'*Os Passeios do Sonhador Solitário* e d'*O Conquistador* –, ancora-se na voz de um narrador único, em idêntica unicidade de protagonista, e no entendimento da escrita como um todo portador de sentido.

O primeiro alicerça-se em dois modos, praticados sucessivamente no tempo, o modo narrativo e o modo dramático. O segundo detém-se no género narrativo, desdobrado no romance, no conto de teor ensaístico, inscrito na tradição do conto filosófico, e na narrativa de viagem, agora em alternância temporal.

E se as personagens aparecem, na **Saga**, como “emblemas da coletividade presa alienadamente ao passado” (Gomes, 2015: 54), e se a identificação de um sujeito duplamente coletivo (no plano familiar e nacional) cresce à medida que as personagens saem do cenário rural e local e ingressam no âmbito do urbano, nacional e internacional, é com um sujeito individual que somos confrontados nos textos de **Fuga**, ou melhor, com um sujeito “vazio” que, utilizando embora a 1ª pessoa do singular, cede o lugar e a voz ao discurso da História e da Cultura, como um *eu* desmaterializado e descorporizado, invadido pelo Espírito. Em todo o caso, de construção e de substância opostas, as personagens ficam sempre aquém – ou estão além? – de outra coisa, sendo sempre mais (ou menos) do que elas próprias, representação de algo que as contém (ou onde estão contidas?) mas que não as esgota enquanto figuras ficticiamente encenadas. A esta questão regressarei mais adiante.

Neste movimento pendular de hesitação entre a “função compulsatória da denúncia [e] da desalienação” (Jacoto, 2015: 77) que enraíza e procura recompor (e reorganizar) o real, sacrificando o “seu potencial de rapto e de outramento” (Jacoto, 2015: 77), e o corte que transporta o texto para outro lugar (da escrita e do imaginário), numa atitude de estranhamento, neste vaivém entre concentração e dispersão, a obra de Almeida Faria constrói-se na tensão de duas forças opostas e é surpreendida por duas compulsões:

1. A que caracteriza a **Saga**, centrípeta, que empurra o escritor para as suas (sempre as mesmas) personagens, numa

irresistível necessidade de conviver com esses companheiros interiores que o habitam por dentro, e que cada texto revisita, numa atitude autoral de recuperação. Através deles, é a evocação do destino de um país em aprendizagem e em construção.

2. A outra, centrífuga, própria da **Fuga**, que o impele (para o exterior) para o convívio com as artes, numa espécie de pacto estético com grandes figuras e obras da pintura ou da literatura, como n’*Os Passeios do Sonhador Solitário*, narrativa sugerida pelo quadro *Mise au Tombeau*, de Mário Botas, pintor retomado no ensaio *Do Poeta-Pintor ao Pintor-Poeta*, e que parodia o título de uma obra de Jean-Jacques Rousseau, em *Vanitas*, extraordinário e estranho passeio noturno pelas obras de arte do colecionador Calouste Gulbenkian e com o tríptico de Paula Rego, ou em *À hora do fecho*, diálogo inesperado (*quase um divertimento*) entre Eça de Queirós e Oscar Wilde, ou ainda n’*O Murmúrio do Mundo*, no interior do qual se inclui um diálogo do viajante com o misterioso pintor Miguel Sweerts talvez do tempo de Montaigne, e que é ilustrado por belas aguarelas de Bárbara Assis Pacheco.

Esta leitura simplificadora é aliás autorizada pelo próprio autor que afirma, numa entrevista gravada na Universidade de Georgetown em 1984, estar, com *Os Passeios do Sonhador Solitário*, a iniciar uma nova fase da sua produção literária, falando de *Cavaleiro Andante* como de “uma espécie de requiem não só pelas minhas personagens, das quais aqui me despeço, mas também por uma certa ideia de Portugal que desapareceu com o fim do império e que traumatizou profundamente grande parte da população portuguesa”. E acrescenta, mais adiante: “não volto, julgo que não volto a esta família, e gostava de fazer um tipo de literatura diferente, talvez que a deceção perante o fracasso que foi em grande parte a revolução em Portugal me tenha levado a preferir falar de uma realidade irreal, se é que se pode dizer isto, ou de um realismo fantástico.”¹³

¹³ Almeida Faria, Entrevista na Universidade de Georgetown em 1984 (gravação em vídeo: National Conference of the Teaching of Portuguese. Author Series 1984).

1. Circulações e deslocamentos

Retomemos a diacronia dos livros publicados por Almeida Faria para acrescentar a esta visualização espacial as ramificações e irradiações ausentes da anterior apresentação, aprofundando (e analisando de outra forma) a questão da alomorfia. A leitura que deste novo quadro farei é rica em novas propostas interpretativas e autoriza-nos a ver, por detrás de um dualismo (aparente), e das metamorfoses que cada subconjunto de textos acolhe e favorece, cruzamentos inesperados.



No trânsito da escrita que transfigura, por dentro, os textos da **Saga** e da **Fuga**, fica clara a ideia de que a dualidade da sua obra não é senão ilusória. Não há fronteiras que delimitem nem os textos nem os mundos que emitem sinais que vão de uns a outros e falam entre si.

Assim, nem a abertura ao mundo se faz apenas nos textos ecrásticos (da palavra-imagem) – pois que também um pequeno núcleo de personagens da **Saga**, em *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante*, viaja por vários países e continentes –, nem o território das artes se limita aos textos ecrásticos, pois que ele é frequentemente e abundantemente evocado em outros lugares, e sobretudo no romance *Lusitânia*, onde a estadia de JC e de Marta em Veneza é

ocasião favorável a longas incursões (digressões e descrições) nos palácios e museus venezianos.

De facto, se os dois romances iniciais da *Tetralogia Lusitana* ancoram a estória nas vicissitudes da realidade nacional, dela se alimentando, os dois últimos abrem-se ao mundo, seja em italiana e rocambolesca aventura, protagonizada por JC e Marta, seja em navegação por terras da lusofonia, com André e Sónia. A situação de um país enclausurado, entre mitos e aspirações, só faz e ganha sentido quando confrontada com uma alteridade, não advinda de olhares exteriores e distanciados ou ideologicamente marcados, mas nascida de dentro e experienciada, na primeira pessoa, pelas próprias personagens.

A viagem de JC e de Marta a Itália oferece ao escritor a possibilidade de deambular por Veneza e de, a partir de uma intriga quase fantástica feita de acidentadas peripécias, mergulhar num cenário marcado pelas grandes aventuras da arte, da música e do pensamento, ao mesmo tempo que confere o distanciamento físico propício à objectividade com que o olhar dos viajantes observa o país. A invasão do texto – nas cartas que JC e Marta trocam com as outras personagens ou entre si – pelo universo de uma cultura ocidental que em Veneza ganha expressão matricial confere ao espaço da cidade – às suas praças e palácios, aos seus pintores e escultores – uma centralidade absoluta: a arte não é já aquilo que se estuda, de que se fala ou que se contempla, mas uma realidade viva e vivida, inscrita no quotidiano para o transformar.

A presença da lusofonia constitui a outra vertente desta abertura da *Tetralogia* ao mundo. Protagonizada pelo casal André e Sónia, a viagem lusófona, com os seus vértices brasileiro e angolano, é o pretexto para um confronto de civilizações e de culturas, radicais nas suas formas de expressão, a partir de um Portugal em busca de nova identidade, movido pela urgência da mudança, na desrazão dos excessos revolucionários, e de uma Lisboa enclausurada numa “culpabilidade nacional”, perdida nas brumas de um tempo que não sabe ainda que rumo tomar. É Sónia, a militante que escolhe essa “terra cor de fogo onde

[nasceu] e [cresceu] e [quer] ficar”, quem afirma: “Não deixa de ser divertido que a mais irrealista nação da Europa fabrique involuntariamente grandes nações, a brasileira e angolana, em brava luta esta, aquela de bandeja.” (*Lusitânia*: 183-184)

Do desencontro destas duas personagens e das suas divergentes escolhas se faz matéria para um diálogo de natureza ideológica e política, onde, a uma lógica quase fatalista de uma triangulação improvável – “por enquanto, os poderosos da ‘metrópole’ ainda julgam ter outros Brasis aqui, o governo brasileiro anseia por substituir-se ao comum colonizador enquanto fornecedor de tecnideologia” (*Lusitânia*: 151) –, se opõem as profundas clivagens dos três mundos: o Brasil, terra fértil onde a surpresa é ainda possível, Angola, terra sem leis “neste momento da grande debandada, do desmontar da tenda” (*Cavaleiro Andante*: 56), de incerta reconstrução, na desordem de uma “transição caótica, catastrófica, barril de pólvora”, e Lisboa, “decadente capital com aspecto de pedir que a esqueçam, que não liguem à sua insubmissa insistência em existir, retirada de um álbum onde o passado resiste à pior prosa de periódico local” (*Lusitânia*: 106). O mar continua, contudo, a ser a ponte entre estes mundos – “tenho de procurar-te nos descaminhos do mar” (*Cavaleiro Andante*: 117), diz André a Sónia –, como um elo entre os dois novos mundos, unidos aliás já pela força de uma crença no poder do além, nessa corrente magnética que vem de África para poisar em terras do Brasil, no mistério supremo das suas figuras de orixás, médium, quilambas... Mas é afinal o laço mais forte ainda do amor que aproxima Sónia, a militante, e André, o *dandy* narcísico, nesta viagem lusófona sem esperança.

Curiosamente, em ambas as digressões que levam as personagens da **Saga** para fora, a arte e a política roubam o lugar do amor, ocupando a palavra nas cartas trocadas entre os jovens que se amam. E se André escreve, no “1º 1º de maio vermelho”:

Nada pior que a política para dar cabo de uma carta de amor ainda que não pareça à primeira vista; quando à política se junta a geografia, então caímos sob a garra do destino que dominava até deuses antigos. (Lusitânia: 98)

Sónia responde, uma semana depois:

[...] não sou ingrata, sou exacta. Fiz bem em partir e tu farias melhor se viesses ter comigo em vez de escreveres cartas de amor, como as outras, ridículas. Amor e revolução não são para sobre eles se escrever. São para se fazerem enquanto é tempo. Os teus beijos de papel seriam bem mais reais aqui, não falando dos meus que não nasceram para a escrita. (Lusitânia: 125)

Também cabe aqui analisar a bipolaridade coletivo / individual, porquanto participa de uma mesma ambivalência. Nos textos da **Saga**, onde se reflete sobre o destino do país a partir das vivências de uma família, a dimensão coletiva é ilusória pois que os vários membros que constituem o agregado familiar não se alinham por um mesmo fado, sendo a coletividade feita de sujeitos singulares, diferenciados por uma voz, um percurso, uma atitude, uma opção de vida, segundo os seus diferentes mundos mentais, não sendo a polifonia senão um conjunto de muitas vozes individuais, que apenas partilham uma realidade exterior. E o mesmo se poderia dizer, em avesso, dos textos da **Fuga**. *O Conquistador*, *Os Passeios do Sonhador Solitário*, *Vanitas*, *À hora do fecho* e o *Murmúrio do Mundo* são ficções de um sujeito singular que retomam, ainda que de diversas formas, um modo coletivo, o primeiro porque o destino do protagonista é anterior à sua própria existência ficcional – e, portanto, a outros igualmente pertence –, os três seguintes porque o eu é invadido pela Literatura e pela Arte de que são (eles próprios ou outros) criadores e o quinto porque só no concerto das vozes – dos viajantes, dos escritores, dos cronistas, dos historiógrafos – a narrativa cabalmente se perfaz. Particularmente complexa é esta relação n’*Os Passeios do Sonhador Solitário*, pois que, embora

solitário – e em “solitárias viagens” –, o narrador assume a pertença a um complexo universo de referências, desta vez literárias, e a herança a uma anterioridade, presente na referência paródica a Jean-Jacques Rousseau, inscrevendo-se assim o conto numa memória coletiva, de alusões e de textos.

Também aqui, a tentação de uma simplificação redutora – que orientaria a passagem de um coletivo social, pelo comprometimento histórico e político, na **Saga**, ao individual, pela vivência e fruição da Arte e da Cultura, na **Fuga** – está vedada ao leitor. E, mais do que de um movimento que vai do combate social à andança solitária – e que se acentuaria no evoluir dos livros publicados –, é sempre de uma permanência de imagens e de estilemas que se trata, porque tudo está em tudo, apenas mais ou menos visível por uma oscilação rítmica e temática.

Aliás, a presença regular de um diálogo intertextual vai neste sentido dos cruzamentos e das constantes que atravessam a **Saga** e a **Fuga**, podendo a abundância do intertexto, seja por citações ou alusões, dos seus primeiros livros, *Rumor branco* e *A Paixão*, ao último à data, *O Murmúrio do Mundo*, legitimamente ser considerada como um traço estruturante da escrita de Almeida Faria.

Foi talvez esta uma das questões que mais concitou a ensaística em torno dos textos de Almeida Faria, que minuciosamente levantou menções, diretas e indiretas, explícitas ou implícitas, reproduzidas ou restauradas, ao imenso texto da História e da Literatura. Escusado será dizer que a presença deste tecido intertextual¹⁴, sobretudo nacional, funciona, quase sempre, como recurso comparativo para a figuração de um país hoje doente, estendido aos seus habitantes, aqui as personagens cuja vivência individual é tida, como já vimos, como um símile da coletiva. Recordemos as palavras de André, em *Cavaleio*

¹⁴ Alguns críticos insistem mesmo no valor quantitativo desta teia intertextual, chegando Álvaro Cardoso Gomes a referir a presença de 5 comentários explícitos à situação do país, em *Cortes*, 6 em *Lusitânia*, 14 citações históricas em *Cavaleio Andante...* (Gomes: 2015, 54-57)

Andante: “Penso que não me pertenço. Sou não eu, mas um povo inteiro perdido de si, confusamente à procura de não sabe que saída.”

Impossível é evitar referências como as que aqui transcrevo:

E vós, ovas marinhas, pois criado tendes nele um novo engenho ardente, dai-lhe em breve gozo alto e sublimado em actos grandiloquos e potentes, já que haveis consentido que ele seja neonato sob lustral signo do líquido, sêmen, suor sangue saliva. (Cortes: 70)

Ou ainda:

Tantos perigos passados, tantos duros trabalhos, no mar tanta tormenta e tantos anos, tantas fezes e mijo diluído, na terra tanto berro e tanto esgano, tanta ruim idade poluída, onde pode acolher-se um pobre humano, onde verá longura a curta vista? (Lusitânia: 170)

Nas muito numerosas referências, imbricadas na trama dos textos, e particularmente em *Cortes* e *Lusitânia*, Camões ocupa lugar de destaque, funcionando a metáfora náutica do país como mote de uma nação de incerto destino, à deriva, e a referência ao “velho de venerando aspecto [...] meneando três vezes a cabeça, descontente, a voz pesada um pouco alevantando” (*Lusitânia*: 30) como um sinal de mais um desastre “em má hora anunciado”. E é sempre num tom de contrafação e de paródia que se constrói este discurso da decadência de uma terra parada no tempo, como se o romancista perfizesse “um ritual iniciático, através da linguagem, para recuperar o passado, ou melhor, para recuperar certas situações emblemáticas do passado. Contudo, essa recuperação, que difere dos propósitos idealistas dos românticos, tem sentido irónico, e é efetuada com vistas a atuar de maneira crítica sobre a realidade portuguesa.” (Gomes, 2015: 55-57). Assim, na composição desta “negativa epopeia”, os principais papéis são entregues a JC, o Camões moderno, destinado a celebrar o seu país com a sua história “cómico-

-marítima”, e a André, o “D. Sebastião do presente”, que com ele coincide em idade e data da partida, “do mesmo modo fadado, como o malogrado rei, a morrer numa inglória aventura em África.” (Gomes, 2015: 57)

Não nos espanta a marcação desta tendência messiânica, constante e doentia, de todo um povo que parece não ser capaz de ultrapassar o arcaísmo da sociedade em que vive, apesar do esforço da ação e da vontade das figuras ficcionais que animam o universo de Almeida Faria. Mas curiosamente se, em *Cavaleiro Andante*, é ainda a figura “clássica” de D. Sebastião evocada como herança inglória, é à sua transformação que assistiremos mais tarde, no romance *O Conquistador*, onde a personagem “conquista a sua identidade como um sujeito de desejo, inclusivamente como sujeito da escrita”, não perfazendo assim o destino passivo do “desejado” (Lima, 2015: 72). E se, neste jogo intertextual, a paródia (e suas várias declinações) dos mitos – e dos mitos fundadores – é também uma constante, uma leitura diferente é aqui proposta, como se a figura do rei, superada a sua misoginia e a sua tragicidade, revestisse agora o corpo de uma figura nova, que inaugura uma também nova forma de esperança, a de um Sebastião que, e apesar das suas duplicidades, se assume como sujeito, contrapondo, em suma, ao falhanço e à morte o sentido da ação e do desejo.

Acresce ainda que “a vontade de permanecer no mesmo” a que há pouco me referia, a propósito do retomar das mesmas personagens e contextos temáticos na *Tetralogia Lusitana*, transvasa para os textos ordenados sob a designação de **Fuga**, caindo o escritor em idêntica tentação de visitar os seus textos, de algo lhes acrescentar ou de os transformar, em modo e género, como veremos nos dois capítulos seguintes.

Há, pois em Almeida Faria uma vontade de permanecer no mesmo – na **Saga** ou na **Fuga** – e de circular fora dele, de ir do mesmo ao outro, num desejo de constância e de variação. Pegar num texto e transformá-lo em outro que o preserve, pegar num desenho e transformá-lo em palavras, pegar numa personagem e vê-la crescer, da criança ao adolescente, do adolescente ao

adulto, pegar num mito e desconstruí-lo, pegar em textos fundadores da nossa cultura e brincar com eles, alterar-lhes o sentido ou o alcance, parodiá-los, pegar na música das palavras e transformá-la em palavras musicadas, como se tudo estivesse em tudo, sem fronteiras, e a sua obra fosse uma imensa glosa de si própria e do grande texto da sua cultura.

Circulamos assim do romance poético ao romance epistolar, do romance polifónico ao teatro versificado, da prosa ao verso, do desenho ao conto, do conto ao libreto, da aguarela ao relato de viagem, da tela à narrativa, da palavra escrita à palavra cantada, da carta ao email, num deslocamento que é muito mais do que um diálogo interartes, um exercício académico ou um mero jogo combinatório e especular, como se várias musas o tentassem em simultâneo e o impulso criador não se esgotasse aqui no ato de um fazer simples e unívoco, mas fosse sempre entrelaçamento de gestos, vozes e olhares.

Esta circulação oferece-nos um outro modo de observar os textos *in statu nascendi*, de passear nos bastidores da escrita, não por entre a hesitação e o não-dito que o rascunho inicial deixaria entrever, mas através de um processo de transmodalização que confere ao escritor uma vontade (ou a ilusão?) de “achever l’inachevable”. Não é, pois, por entre manuscritos e borrões que nos movemos, nem é nessa “épopée du provisoire”, como lhe chamava Valéry, que reside aqui o essencial do sentido. O que De Biasi atribui ao trabalho da crítica genética, “en posant pour hypothèse que l’œuvre, dans sa perfection finale, reste l’effet de ses métamorphoses et contient la mémoire de sa propre genèse” (De Biasi, 2000: 9), pode aqui transverter-se numa outra dimensão temporal do *devenir-texte*, mais profunda e transfiguradora. Como se cada texto, ainda que acabado e perfeito, contivesse em si um germe de incompletude e se apresentasse como esboço possível de um texto em devir.

Os livros de Almeida Faria conheceram todos, sem exceção, numerosas reedições, mais ou menos próximas do original, em transformações operadas e em data, sucedendo que o autor deixe um livro “no limbo do esgotamento” durante anos, como

aconteceu com a segunda edição d'*A Paixão*, que teve que esperar perto de dez anos para ser de novo trazida a lume.

Sobre esta relação com os seus livros e sobretudo com as suas reedições, discorre Almeida Faria numa comunicação a um Colóquio na Universidade Nova de Lisboa, em 1988, intitulada *As minhas relações difíceis comigo e com alguns dos meus livros*, deixando claro o pouco gosto que tem, e sempre teve, em falar de si e dos seus textos, referindo-se com sarcasmo aos autores que “desatam a falar da sua “obra”, assim, com a solenidade que lhes dá esta palavra no singular.”

Em tom provocatório, abre a sua intervenção afirmando: “Publicar um livro traz tanta chatice como um casamento ou um enterro, afirmou, não lembro onde, Cioran. Aplicando isto a *Rumor Branco*, de que há três versões, estamos perante terceiras núpcias, mas somente dois funerais, os das duas anteriores versões”.

E, ainda a propósito das várias versões em que este romance se vê “reduzido a metade”, é em modo de violência, de fúria e de destruição que refere o trabalho de reescrita: “Foi aliás não o resultado de cortar com regularidade, mas um furioso estraçalhar do primeiro texto, tal a violência com que o submeti a tratos de polé. Foi como se uma explosão o tivesse destruído, e dele sobrassem só estilhaços que depois reconstituí à maneira de um vaso ou outra peça antiga, de um torso desfigurado pela amputação dos braços, de bocados dos membros de uma estátua deformada, decepada, possivelmente até decapitada, para mal dos meus pecados.”

No encalce de uma “escrita do silêncio” ou “escrita do branco”, na linha da des-romantização do romance que viria a conduzir ao *nouveau roman*, Almeida Faria partilha com Flaubert o desejo do Nada, a que o romancista francês alude numa carta a Louise Colet, datada de 16 de Janeiro de 1852: “Ce que je voudrais faire c’est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style [...] un livre qui n’aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se

peut”. Comparando-se ao Jonas do conto de Albert Camus, que trabalha longamente um quadro que acaba por não ser senão uma tela branca onde apenas se lê uma pequeníssima e indistinta palavra, *solidaire* ou *solitaire*, Almeida Faria procura, ao reeditar *Rumor Branco*, remover as impurezas do texto, reduzi-lo a uma essência, aproximando-o assim do que seria “um livro em branco” embora suspeite, diz-nos “de que jamais [alcançará] tal perfeição”.

A necessidade de remexer os textos, numa recriação que é ato de aperfeiçoamento – “separei palavras que tentara, contra vontade delas, juntar e amalgamar; repus nalguns casos a versão original, onde as mudanças pouco adiantavam, voltei a cortar um par de palavras. Fiz, enfim, o que me foi possível para não piorar o livro, e hoje até recordar estes trabalhos de alfaiataria me é penoso e, sem coqueteria, difícilíssimo” -, leva Almeida Faria ao impiedoso gesto de cortar, frequente em toda a sua experiência de escrita, não apenas a de simples revisor de provas mas também a de *transfigurador* e *transmodalizador* dos seus textos.

Mas será possível reescrever um romance? A opinião não é unânime, como atesta André Malraux que, a propósito de um dos seus livros destruídos pela Gestapo, afirmava: “On ne refait pas un ouvrage d’imagination.”

Na morfologia destas metamorfoses¹⁵, onde é fácil trilhar etapas de um percurso binário – de centramento, pois que a metamorfose é uma forma de invariância, e de projecção, pelo deslocamento e descoberta do outro –, deter-me-ei no trabalho de reescrita dos textos *Vanitas* e *A Paixão* que analisarei com mais demora.

¹⁵ Estou certa de que esta necessidade, que é quase uma compulsão, de voltar aos seus textos para os reescrever, e que ilustra a plasticidade da matéria imaginada, não se esgotará nos exemplos aqui abordados: nesta lógica, um texto como *O Conquistador* prestar-se-ia a um avatar cinematográfico...

2. Um desenho em movimento

Alguns leitores podem lamentar que a saga não tenha tomado as proporções gigantescas de um *roman-fleuve*, à imagem dos *Pasquier* de Georges Duhamel ou dos *Thibault* de Roger Martin du Gard. Mas não era já o tempo desses frescos ambiciosos que exigiam ao autor e ao leitor a crença na continuidade e sobretudo no sentido da História. Compreendemos que Almeida Faria tenha preferido praticar géneros mais favoráveis ao virtuosismo e, digamos, ao intelectualismo que caracteriza os textos que escapam à gravitação da saga.

Assim, *Vanitas* oferece-nos um exercício de reescrita, para além de constituir ainda um exemplo perfeito de um texto híbrido, de género indefinido ou indefinível.

Como já disse, este conto é inicialmente publicado em 1996, na secção “Ficção” da revista *Colóquio/Letras*, tornando-se livro em edição da Fundação Calouste Gulbenkian, em 2007.

Da 1ª para a 2ª versão, e para além de alterações estilísticas pontuais que decorrem naturalmente de uma releitura, a transformação recai no título – alargado agora a *Vanitas, 51 avenue d'Iéna* –, na presença de uma nota inicial de Almeida Faria e de um Prefácio, *duas vanitas*, de Eduardo Lourenço, na reprodução de vários outros quadros da coleção de C. Gulbenkian e do tríptico *Vanitas* de Paula Rego, expressamente criado para esta obra, e na ampliação do texto que acomoda agora no interior de si uma nova expansão discursiva do colecionador, a propósito do poeta Saint-John Perse.

O que acontece é que, na ausência de manuscritos, este trânsito de textos permite acompanhar um trabalho próximo do praticado pela crítica genética, na leitura do *avant-texte*¹⁶ e dos estados sucessivos, do esboço inicial ao texto definitivo, pela atenção consagrada às marcas genéticas, à topografia da emenda e ao trabalho das suas sobreposições cronológicas. Neste

¹⁶ Noção que devemos a Jean Bellemin-Noël, e que designa tudo o que precede o texto e contribui para a sua formação.

domínio, o processo de fabricação da obra é assim desvendado pelas diversas metodologias do aparato genético, que a crítica hoje valoriza cada vez mais, e que tantos escritores olham com desconfiança – Proust referia as “suposições falsas” dos críticos sobre a sua maneira de trabalhar e a evolução do seu pensamento e Tavaní alude à *timorosa circospezione* com que o escritor encara as tentativas dos estudiosos para penetrarem na intimidade do seu “laboratório artístico”.

Uma reedição, como a que aqui se apresenta, autoriza o cotejo de dois produtos finais – que acabam por pôr a nu os processos por que a obra se compõe –, orientando, nesta autonomização e reescrita do texto, a sua leitura em dois sentidos: o da pintura, no aprofundamento da ideia de *vanitas* (de que se ocupa Eduardo Lourenço, no seu breve prefácio, e que a reprodução dos quadros de Rembrandt, Cranach, Vélázquez, Rubens, Van Cleve, Ghirlandaio, Jan Weenix, e sobretudo do tríptico de Paulo Rego, que *ilumina* a nova versão, vem consolidar) e o da literatura, na inclusão de novas páginas inspiradas pela leitura das cartas trocadas entre Saint-John Perse e Calouste Gulbenkian e que permitem ao autor um novo diálogo com o colecionador, não sendo aliás estes dois planos estranhos entre si.

Almeida Faria refere, na nota inicial, ter tido acesso às cartas inéditas trocadas entre C. Gulbenkian e o poeta Saint-John Perse, o que o levou a formular novas interrogações que quis introduzir no texto. Para além de evocar a figura (e a personalidade) do poeta, que virá a ser Prémio Nobel da Literatura, esse “cantor do cosmos” que o fascina pelo carácter multifacetado das suas aptidões e conhecimentos – de mineralogia, geologia, ornitologia, botânica... –, Gulbenkian refere o que os aproxima, levantando questões que ganham dimensão quando confrontadas com outros textos de Almeida Faria: a do exílio e da língua primeira, na dimensão de experiência de via-sacra de uma “condição de nómadas”, a da mulher, culto e fascínio, a da “devoção dos livros” (mais do que a da leitura), a da paixão de colecionar que “põe ordem na desordem do mundo e dos objetos”, questões a que regressarei mais adiante.

O que importa aqui é a abertura que estas novas páginas autorizam, abertura ao mundo e a uma nova experiência da vida, da natureza e do cosmos, e sobretudo o princípio forte de um cruzamento de atitudes e de sentidos, no gesto único do colecionador, de livros ou de quadros ou de mulheres (reais ou fantasmadas).

O tom (quase) explicativo que o subtítulo e a nota inicial do autor, acrescentados na 2ª versão, possuem deve ser posto em relação com a problemática de género que o conto levanta.

Vanitas, 51 avenue d'Iéna é um pseudo-conto fantástico. Fantástico na medida em que nele propõe o encontro entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos e acaba por instalar a dúvida no espírito do narrador que já não sabe onde e quando *descarrilou* o real. Todavia pseudo, tanto mais que os próprios sinais do fantástico se encontram subvertidos pelo humor (*írrisão* seria uma palavra demasiado forte) que impregna a narrativa e que o envelope fantástico permanece, definitivamente, mais ornamental do que substancial.

Talvez fosse então mais justo aproximar o texto do género, muito académico, que é o diálogo dos mortos. Se aqui o diálogo se reduz, para falar verdade, a um monólogo, ocupando o colecionador toda a cena e procurando sobretudo discursar, estamos na realidade perante dois interlocutores, não sendo o narrador ficcional senão o pintor Mário Botas, falecido com a idade de 31 anos, em 1983. A prosopopeia é assim a figura principal desta retórica preocupada em ensinar e em advertir, como o Comendador apostrofando Dom Juan, o falecido rei da Dinamarca surgindo perante Hamlet, ou Fabricius intervindo no *Discours sur les sciences et les arts*. Mas mais do que a Molière, a Shakespeare e a Rousseau, é sobretudo ao próprio Edgar Poe, na tradução de Baudelaire, que temos que recorrer para encontrar os modelos apropriados. O texto “Petite discussion avec une Momie” tanto quanto “Les Souvenirs de M. Bedloe” fazem, cada um no seu registo próprio, falar as Sombras. Quanto aos propósitos de C. Gulbenkian, interrompidos aqui e além pelos apartes do narrador, relevam menos da eloquência do que da

conversa familiar, um pouco longa, é verdade, quando acaparada por um milionário amador de arte, rico em experiência humana e estética e que tem “a atenuante de nem todos os dias apanhar por aqui um artista disposto a [ouvi-lo]” (*Vanitas*: 50).

É, pois, legítimo fazer entrar o discurso de Gulbenkian na categoria da prosopopeia, desde que consideremos que, à maneira de Poe, Almeida Faria dela faz um emprego, digamos *moderno* e levemente paródico, sendo a personagem do milionário descrita – sem ser inicialmente reconhecida – como “[vindo] de outros tempos ou de fora do tempo” (*Vanitas*: 13). Muito semelhante à estátua de bronze colocada à entrada da Fundação, tem a marcha pesada “de alguém firmemente disposto a despertar um defunto” (*Vanitas*: 12). Admiramos *en passant* a habilidade do escritor que consegue fazer sorrir sem nunca cair no burlesco.

Jogo com a literatura, jogo com a cultura, o autor de *Vanitas* pratica uma outra forma de exercício retórico, a *écfrase* que lhe permite restituir pela boca do colecionador algumas das telas suas favoritas. É assim que o quadro “A leitura” se torna objeto de uma descrição muito minuciosa das duas mulheres representadas. E no entanto a anedota rapidamente substitui a evocação pormenorizada da obra e a questão do laço de parentesco entre as modelos e o pintor, Fantin-Latour, vem trazer uma luz pessoal a esta obra onde se mistura a natureza morta e o intimismo do retrato de família: as obras e as mulheres, naturezas mortas e “naturezas vivas”, vão ser, coleção ou harém, reunidas no mesmo culto impregnado de fetichismo. Mais uma vez, Edgar Poe, o do “Portrait ovale” por exemplo, dá o tom, animando literalmente as telas: os quadros, segundo confessa Gulbenkian, “vivem na alma do colecionador, tal como a alma do colecionador permanece viva nos seus objectos” (*Vanitas*: 48). A personificação vem assim acrescentar o seu poder de animação *ecfrástica* que é algo de muito diferente de uma análise objetiva da obra.

Vanitas é, pois, um excelente exemplo não apenas de reescrita, mas também de jogo modal. A alusão intertextual, a prosopopeia, a ironia, a *écfrase* não são senão recursos retóricos mobilizados neste texto, que, escrito à maneira de Edgar Poe,

apresenta todos os traços estilísticos do pastiche, ou, para utilizar um termo mais neutro, de um hipertexto, dando-nos o prazer requintado que procura o arcaísmo em pintura.

3. Morfologia de uma metamorfose

Na prática da transmodalização¹⁷ da passagem do romance *A Paixão* ao texto teatral *Vozes da Paixão*, a lógica da continuidade permite-me ler o novo texto como revisitação de uma narrativa antiga, nele se “acentuando aspectos a que o romance, publicado durante a censura, apenas aludia nas entrelinhas” (*A Reviravolta*: 11), enquanto a necessidade da transformação opera a mutação do texto através de mecanismos e procedimentos que permitem configurar a passagem de um género a outro. No trânsito desta escrita, é curioso notar um movimento (só em aparência) contraditório, que traduz ao mesmo tempo um excesso de criação e um desejo de purificação e de apuramento, ou, dito de outra forma, o apelo do silêncio!

Em *Vozes da Paixão* se regressa à casa de lavradores do Alentejo já nossa conhecida, na mesma manhã, tarde e noite de sexta-feira santa, ou de paixão. A família está de novo reunida em torno das mesmas imagens e dos mesmos símbolos: um cordeiro imolado por João Carlos, um fogo posto na herdade dos Cantares e uma refeição, a Última Ceia que antecede a morte simbólica de um “tempo já morto e parado”, necessária à ressurreição anunciada. Sexta-feira santa que assim escorre, igual à outra sexta-feira santa de há quase quarenta anos, imóvel num tempo que “dói no olhar e na memória”.

Tudo aqui reencontro e tudo aqui me é familiar: seres e sentidos, espaços, atos e palavras. E esta revisitação – que possui aliás o encanto de um encontro inesperado com um amigo de

¹⁷ *Rumor Branco* foi representado teatralmente, em encenação escolar, por iniciativa de Maria de Lourdes Netto Simões, autora do livro *As Raízes do Imaginário. Comunicar em Tempo de Revolução 1960-1990 - A ficção de Almeida Faria*, publicado no Brasil em 1998.

infância – inscreve-se, entre reconhecimento e descoberta, numa atitude autoral de recuperação, “[aspirando] à possibilidade, muito remota embora, de reencarnações sucessivamente renováveis.” (*A Reviravolta*: 10).

Em claro efeito de ressonância – presente desde logo nos títulos das duas obras –, manifesta Almeida Faria o desejo de ultrapassar os limites do contado, de passar além do imaginário, de negar à ficção o seu estatuto de coisa inventada e às personagens que ganharam vida própria o de “seres de papel”. Ao mesmo tempo que, como um eco infinitamente replicado, a escrita assume aqui o modo de “um insistente retomar dos mesmos temas repetidos e ruminados”, nela fazendo convergir marcas e sinais que tornam reconhecível o universo deste escritor, inscrevendo-o mais uma vez numa palavra fecunda.

Mas as *Vozes da Paixão* não se esgotam na recuperação de um dia re(a)cordado e de um fogo reacendido. Colhido, de imediato, pela designação genérica de teatro que figura na própria capa do livro, e pelo texto prefacial que lhe dá a conhecer a génese da obra, simultaneamente metamorfose e representação – metamorfose de um texto narrativo em texto dramático e de uma escrita da prosa em escrita em verso, e representação de vozes em palco com “data de estreia fixada” –, é o leitor posto perante uma anunciada expectativa de mudança: um duplo (ou triplo) trânsito que faz das *Vozes da Paixão* uma encruzilhada de modos, de tons e de efeitos.

Na verdade, a metamorfose só aparentemente se traduz pela simples adaptação de um romance ao teatro, de uma escrita prosaica a uma escrita poética: de facto, o primeiro texto da *Tetralogia Lusitana* possuía já não apenas uma poeticidade, mas também o sentido de uma encenação dramática, uma poeticidade a que linguagem das personagens (exaltada e metafórica) dava corpo e um sentido da encenação dramática sobre a qual assentava a sua instância enunciativa (que concedia total autonomia às personagens quase eliminando a voz do narrador) e a estrutura da sua composição (três “atos” constituídos por “cenas /quadros” onde a ação se construía em crescente tragicidade).

Em *Vozes da Paixão*, poeticidade e dramatização configuram-se diferentemente: trata-se agora fundamentalmente de construir um lugar cénico, uma “área de jogo” onde as *dramatis personae* entram e saem e se cruzam, trocando a espessura psicológica de um discurso interior (o das personagens) pela transparência de um discurso pronunciado (o dos actantes), fazendo do diálogo um modo discursivo que ganha prioridade, humanizando as vozes e os corpos em comunicação num espaço que encena, transpostas, as condições (reais e simbólicas) da vida. Aqui, as indicações didascálicas, sem deixarem de designar o contexto de comunicação e de determinar uma pragmática, figuram ainda como palavras possuidoras de uma clara e poética espessura textual. A presença dos signos textuais e dos signos representados é assim cuidadosamente estabelecida: a obra é valorizada na dupla vertente de espetáculo e de texto, sendo o cuidado colocado na elaboração das matrizes textuais da “representatividade” idêntico ao “(d)os variados ritmos e (d)as não raras rimas” das falas que os atores declamam em versos brancos que libertam as palavras da “prisão da narrativa”. Com ambos se constrói uma estética que aponta no sentido do despojamento, e não apenas na austeridade do cenário: o verso obriga à palavra certa e a didascália aconselha a simplicidade.

O cotejo dos dois textos coloca ainda interessantes questões que podem ser tratadas como aspetos vários de um enigma: o desaparecimento da tripartição Manhã/Tarde/Noite (correspondente ao movimento de três atos de um drama); a grande redução dos quadros (de 50 para 30, fundamentalmente na primeira parte); o corte de passagens que dizem sobretudo respeito à exploração dos meandros da consciência ou do imaginário das personagens; a eliminação das figuras de Estela e de Jó, figuras complexas pela forma como se situavam no quadro de paradigmas comuns (o trabalho da memória, a violência, a vivência da solidão, do silêncio e do desencontro) e diferenciadores (tanto no plano cultural, quanto sensível e sensorial), contrariamente a todas as outras que mais claramente se inscreviam em campos de fronteiras bem delimitadas.

Todas estas peças de um *puzzle* são montadas no sentido de uma maior economia e concentração de meios, de uma maior clareza e limpidez de propósitos, de um maior dinamismo e sentido da inter-relação das figuras em presença no palco. O equilíbrio da distribuição das cenas pelos vários momentos do dia e entre o que é representado, sendo presente, e o que é relatado, estando ausente, traduz uma maior coesão dos vetores da ação e da tensão dramática e a encenação de verdadeiras relações entre os atores, que não apenas corpos em movimento, pois que o diálogo é também a voz do outro escutada e a palavra do eu que nela ecoa.

Neste percurso de metamorfose e de trânsito de procedimentos e de significações, fica claro que se caminha no sentido de uma concentração e de um despojamento: do devaneio onírico à concisão da troca dialogada, da expansão lírico-descritiva à marcação didascálica rigorosa, da ambiguidade à transparência, da expansão à contenção. Em universo purificado, mas não simplificado, quase ascético por momentos, procura Almeida Faria atingir o essencial: por um lado, uma contenção filosófica que, eliminando o supérfluo, aspira ao rigor e à precisão (ou perfeição) do conceito puro, na busca de uma estética da *épure* e do apuramento; por outro lado, a consciência de uma espécie de esgotamento da própria escrita que recusa, em atitude de pudor, o arbitrário da inspiração, a facilidade da palavra a que a banalização da ideia de uma “aventura da escrita” empresta a ilusão do criativo. Aqui, é com certeza a herança mallarmeana que preside a este fascínio do Livro inatingível. E tudo a confluir numa espécie de austeridade de uma escrita que se radicaliza, se depura sem se esvaziar, se concentra sem se despoetizar, aspira ao silêncio sem se silenciar.

Que se utilize então “como único cenário um pano de fundo cujas cores evoluam conforme o passar das horas da jornada simbólica em que a ação decorre. Com ou sem grandes meios deverá predominar o branco das paredes e dos muros do Alentejo, com roxos quaresmais e ouros de talha dourada na cena da igreja.” (*Vozes da Paixão*: 9) Que se ouçam os “sons do mundo lá fora: um choro de criança, os distantes apitos de uma

locomotiva, um crepitar de incêndio, gritos entrecortados pelo estalar das chamas, por golpes de machado, pelo estrondo de troncos derrubados e, a partir das três da tarde e obsessivamente depois do jantar, longínquos ecos de ladainhas e de rezas.” (*Vozes da Paixão*: 9), que ora apaziguam ora ameaçam “a concha fechada da vila e da casa”. E o que n’*A Paixão* era grito – a transbordar de ardor e de exaltação – é agora “cantata não cantada” (onde se sente) “a sombra tutelar da música de Bach” (*Vozes da Paixão*: 10), forma suprema de esconjurar o silêncio por detrás do qual a escrita de Almeida Faria vive a tentação de se esconder.¹⁸

Desenhei um sistema feito de coerência e de ressonância, de ecos e de apelos, onde tudo faz sinal a tudo e tudo é signo, numa ordenação complexa do semelhante e do díspar.

Do texto ao palco e da palavra à fala, vamos assistindo às vicissitudes das personagens, ao seu evoluir, ao desfazer e refazer de laços que refletem atitudes em devir. A uma ideia de permanência e quase obsessiva reverberação, se acrescenta a de transfiguração e de trânsito, que renova sem rutura. E nesta dialética da continuidade e da mudança, da unidade e da diversidade – para os leitores, tensão entre reconhecimento e descoberta – cada texto é revisitação de outro texto, cada personagem reencarnação de si própria.

Nesta trama, o sujeito oculto é o próprio escritor, que inscreve nos seus textos a marca da sua própria vida, com a distância que a escrita criativa impõe na transformação da experiência de si e com a intimidade a que a inclinação afetiva obriga, como um destino.

¹⁸ Quando me interessei por este assunto, há uns anos, pareceu-me que, para que a metamorfose estivesse completa e perfeita, seria necessário um compositor genial que aceitasse também o desafio de transformar em cantos as *Vozes da Paixão*, por sentir que, no seu estádio atual, a obra esperava ainda, no sofrimento do seu desejo não apaziguado, a realização de uma promessa impossível.

Nessa forma musical (sinfónica) última, de que a obra teatral exprimiria o sentido dialógico, viria a voz filosófica de Almeida Faria a encontrar a sua expressão acabada (e perfeita), anos mais tarde, no libreto d’*Os Passeios do Sonhador Solitário*....

II

A ESCRITA COMO REVELAÇÃO

Não corre mais quem caminha, mas quem mais imagina.

Almeida Faria, *O Conquistador*

Com a psicanálise, toda a literatura se tornou profana, reveladora não mais de uma transcendência, mas de segredos inconfessados. Leitor de Georges Bataille, Almeida Faria não se deixa, contudo, psicanalisar facilmente, e a psicocrítica deve mostrar-se tão sutil quanto o próprio escritor. Prefiro, pela minha parte, praticar uma leitura mais bachelardiana, mais temática, postulando que a literatura, guiada pela imaginação criadora, revela o que o homem tem de mais humano e de mais sobre-humano.

Ora, para atingir o âmago da imaginação, é forçoso que me detenha sobretudo num campo que me parece relevar do domínio do inconsciente. Na aceitação de que o sujeito *racional* (que organizava e compunha a obra) não é já o centro de si próprio, pois que um outro sujeito o habita, a buscar do lado do inconsciente, fundo a minha procura, não de um irracionalismo, mas de um discurso que funciona como uma lógica fora do sujeito e num campo reservado classicamente à irrazão, digamos o campo da paixão. Este corte é expresso de forma clara por Sónia, em *Lusitânia*:

O nosso duelo sexual, meu querido André, tem sido sobretudo isto: tu julgas que o inconsciente dirige o mundo, eu acho que o mundo nos dirige o inconsciente. (Lusitânia: 84)

Se o *id* é o polo pulsional da personalidade, o *id* destes textos funciona como reservatório primeiro da energia criadora, lugar

onde a realidade se desvanece para dar lugar à imaginação, muitas vezes próxima do caos, na ausência de um sujeito coerente, de uma lógica ou de uma ética, tanto quanto de um princípio de inibição ou de censura. Impulsivo e irracional, o *id*, sujeito e imaginário, atua aqui como força motriz da linguagem e da imaginação, moldando de forma única a personalidade dos textos.

Ora, na demanda de um inconsciente criativo do texto, deixar-me-ei guiar, para prosseguir a minha leitura, pelas ilustrações de Mário Botas – que acompanham os livros de Almeida Faria, a partir das suas 2^{as} edições –, perscrutando as evidentes correspondências entre o desenho do pintor e a palavra do escritor na forma como jogam com o real, o imaginário e o simbólico, como se, ao inaugurar este diálogo n’*Os Passeios do Sonhador Solitário*, convocasse a si o pintor e o tornasse cúmplice de um universo de inquietante estranheza que a ambos pertence e para onde se sentem arrastados.

Neste jogo de mútuas inspirações, funde-se o gesto do inspirador e do inspirado num “texto” único, de palavras ou desenhos, que se ilustram reciprocamente, como acontece, por exemplo, com o sonho de Sebastião “com um ritual triádico” centrado na imagem do crucifixo preso na boca das três figuras informes e repulsivas (*O Conquistador*: 118).

Mudos, os homens-monstros desenhados por Mário Botas exprimem-se com frequência através das legendas que acompanham os desenhos e de pequenas anotações, em letra miúda e nem sempre de fácil decifração. Em Almeida Faria, o registo das vozes adquire uma outra dimensão, ultrapassando a mera fala das personagens, em diálogos ou monólogos interiores, para se verter numa particular utilização da palavra: do *rumor* (branco) ao *murmúrio* (do mundo), as vozes vêm das profundidades do ser ou da terra, também elas nem sempre claras pois ora escondem ora revelam, ora cobrem ora descobrem, resolvidas a arrastar-nos nesta misteriosa dinâmica de ocultação e manifestação (do sujeito).

Convém desde já notar o movimento de oscilação que se apodera do espírito do leitor ao procurar interpretar textos onde se entrelaçam de muito perto o sagrado e o profano. Se uma leitura “piedosa” encontra depressa obstáculos inultrapassáveis, acontece também que tentar explicar as suas imagens pelo simples gosto do cru e até do obsceno se revela insuficiente. Dito de outra forma, e para usar as palavras de Ricoeur, não é nem pela *redução* materialista (do superior ao inferior, da palavra ao instintual), nem pela *restauração* idealista do Sentido que conseguiremos fazer justiça ao imaginário em Almeida Faria. Assim, optarei pela *via média* recorrendo à noção muito mais apropriada de “ambivalência” (que peço emprestada a Bachelard). Da mesma forma que o fantástico pôde ter sido definido como um angustiante balanço entre o racional e o sobrenatural, também será necessário, para ler este autor, aceitarmos como impossível decidir entre a sacralização e o sacrilégio, a sublimação e a degradação do humano: “ni ange ni bête”.

VOZES

Assim, enquanto Lacan insistia na ideia de que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, é nas vozes (faladas ou escutadas) que começa o trabalho de decifração de uma escrita – e de uma palavra – primordial. Não nos interessa já saber aqui quem é o sujeito que fala, basta-nos saber que *ça parle*, pois a voz, neste universo, preexiste à imagem.

Terei ocasião de voltar à questão do sujeito no pensamento, ou mais exatamente nos textos, de Almeida Faria. É ainda prematuro evocar um “sujeito oculto”, no sentido extra-gramatical da expressão – mesmo se o pronome *ça* da locução lacaniana designa, tanto quanto dissimula, o sujeito do verbo, sendo precisamente o inconsciente (o *ça*) o outro do sujeito, o outro do Eu, dono ilusório do seu verbo. Aliás, não é o que entendemos hoje pela palavra “escrita”, processo só parcialmente dominado pelo escritor onde se revela uma linguagem primeira e, com ela, o desejo? Escusado será dizer que afasto de imediato a ideia de que, nos livros do escritor, espreitaria a sedução, ou a tentação, da vesânia, isto é, de uma palavra sem nenhum sujeito: se a tia-avó louca, numa página patética d’*A Paixão*, manifesta a sua psicose através de apelos que fazia aos “homens que na rua passavam” e por isso “havam-lhe cortado as cordas da garganta” (*A Paixão*: 27), não é menos certo de que ela é, senão ainda uma pessoa, “gradeada em ódio”, em todo o caso para os seus próximos, a lembrança da pessoa que foi. Sublinhemos então esta arte com a qual Almeida Faria sabe manter-se aquém do limite a partir do qual começa a loucura: nunca as suas imagens, mesmo as mais excessivas, poderão fornecer documentos ao alienista. Concluamos, provisoriamente, afirmando que o *ça* e a musa partilham aqui o poder e, cada um por sua vez, devolvem “l’initiative aux mots”, segundo a expressão de Mallarmé.

Embora Almeida Faria tenha dito, numa entrevista à revista universitária de Coimbra *Rua Larga*, em 2010, “não aspiro ao papel dos vates que vaticinam”, afirmando ainda que a história mostra que os grandes autores se enganaram quando se armaram em pregadores ou profetas, atrevo-me a contrariá-lo, não tanto pela possibilidade de uma interpretação bíblica legitimada pela sua própria obra, mas sobretudo porque creio que desde sempre o seu público o entendeu como um intérprete, um porta-voz, um anunciador de algo que está para lá do presente.

Se Almeida Faria, tão “pós-moderno” em muitos aspetos, não pode reconhecer-se na família romântica dos poetas profetas, como Victor Hugo, *Rumor Branco* e *A Paixão* não deixaram de reativar, aos olhos do público da época, a ligação entre o poético e o político. Tal como o profeta do Antigo Testamento, no seu exílio babilónico, pressentia e anunciava o fim da provação nacional, o escritor vem à palavra como a uma revelação e com uma revelação, a revelação de uma escrita (e de uma luz) nova, procurando, como ele próprio diz, “libertar-[se] da asfixia e do torpor em que o país vegetava, num estado de sonambulismo pardo”. Vem porque, neste estado do mundo, as almas se haviam tornado mais pequenas para, de alguma forma, as engrandecer e salvar.

No Prefácio a *Rumor Branco*, Vergílio Ferreira escreve:

Ele não é, com efeito, uma verdadeira “história”. Diria eu que é sobretudo uma voz [...]. Grave, obscura, atropelada, ouço-a de uma profundidade de raízes, de um centro da terra que se procura, confusa e labiríntica.

E são de Eduardo Lourenço as seguintes palavras:

Rumor Branco... é a voz mais consoladora, veemente, solitária, contraditória e consciente dessa contradição, de todas que me têm chegado da nova geração..., [...] com a violência que conquista os céus.

Bem mais tarde, e a propósito agora d'O *Murmúrio do Mundo*, também António Rego Chaves remonta a este romance das origens, a ele se referindo como uma “*pequena voz pessoal*” («small personal voice»), como então dizia a britânica Doris Lessing. Essa voz que, vinda do princípio dos tempos, ninguém pode calar.”

Retenho, sem nela me deter, a isotopia da voz vibrante – *Vox clamantis*, como a de São João Baptista –, seja a da profundidade das origens, a da elevação aos céus ou a do princípio dos tempos.

Na emergência desta nova voz literária, “estrutura aberta e fragmentada, libertada e libertária” (Reis, 2015: 59), voz que assim se assume como agente e efeito de uma mudança, premonição e antecipação de um devir histórico, Almeida Faria surge como “um autor que crê na possibilidade de metamorfose da voz humana em personagem como uma das mais-valias da narrativa contemporânea”, como afirma Lúcia Jorge, no texto *Vários Rumores*¹⁹, e as suas narrativas são assim empossadas “de um valor profético no campo da revelação”.

Assumo então que este escritor pertence à categoria dos seres excepcionais, que se afastam da norma humana, suspensos algures entre o céu e a terra, entre a noite e o dia, e que, na sua obra, a ideia de inspiração se torna inseparável da de predestinação (e vocação), como se apenas alguns dela pudessem beneficiar, como se o génio possuísse dons especiais e fosse um eleito. E aqui se encontra, em parte, o mistério da criação: na convicção de que o homem, o sujeito comum, é mortal e de que na sua finitude – e na dificuldade (ou impossibilidade) de fazer corresponder o Sujeito à Autoria, de deduzir esta de aquele –, reside a parte de génio que a sua obra contém, ditada por estas *vozes*, esses “outros em si” que designam e ocultam o mistério da sua própria transcendência – ou do seu exato contrário. O estado poético é já poesia, mesmo antes da escrita. E se o escritor inspirado é apenas um mediador, um *médium*, e a obra literária o lugar (supremo) onde fala o Outro – Absoluto ou *id* – não nos

¹⁹ Texto que integra o dossier *Correntes D'Escritas* de Fevereiro de 2015, p.75.

surpreende que Almeida Faria nos diga que ouve vozes, as das personagens que julga ter esquecido:

Inconformadas com o limbo a que se viram remetidas, nunca pararam de suspirar, de murmurar, de ciciar, de sussurrar-me os seus anseios e pavores e uma vontade desesperada de se agarrarem à sua vida de máscaras. (A Reviravolta: 9-10)

E é assim que o escritor, como ele aliás reconhece, desempenha um “papel de ventríloquo” e se assume como ser habitado – “assaltado” – por vozes insistentes que falam para lá da superfície das coisas, num processo de escrita que, ao longo de anos, se assemelha a um fenómeno de possessão.

Como num jogo de espelhos, também os seres que habitam este escritor são eles próprios assombrados por outros seres e imagens – figuras híbridas de homens-monstros e outros seres teratológicos – que povoam os seus sonhos e alucinações, favorecidos, no romance *A Paixão*, pela atenção concedida à temporalidade da manhã, momento em que a personagem se liberta da ganga do sono e do sonho. Na turvação do acordar, é a João Carlos que cabe a primeira visão desassosseicante deste romance, trazida por “vozes altas e lamentosas”:

São mais que horas, pensou ele acordando; está já muito calor e hoje é o dia; na vila haverá vozes altas e lamentosas, dos animais que morrem; imolarei também. (A Paixão: 21)

São muitas as vozes que percorrem a vila, que entram pela noite dentro “em lento lamento” ou como quem “canta para afastar o medo”, “um grande coro de vozes fêmeas [que reza] uma ladainha lastimosa e despropositada à Virgem Maria” (*A Paixão*: 175), no pânico de uma multidão privada de luz, em noite de procissão de sexta-feira santa, ou que atormentam Jó, à procura de proteção para “escapar desta vila que está cheia de vozes, e desconsolo e desgraça” (*Lusitânia*: 158). Para Jó, os pavores de adolescente e as visões tempestuosas que assaltam

os seus devaneios e sonhos noturnos são aliás frequentemente acompanhados de vozes tão insólitas quanto assustadoras, em imagens de estranha fantasmagoria:

Fim de verão ainda quente, dormem de janela aberta, Jó gosta da luz da rua por andar com medo a tudo, as rachas no tecto que formam medonhas figuras, as sombras grandes nos quatro espelhos dos dois guarda-fatos, o dele e o do Tiago, os sons do soalho velho no quarto e no corredor, até mesmo o candeeiro da mesa-de-cabeceira de onde às vezes vêm vozes do demónio que o olha e se retransforma por ser múltiplo e forte e que talvez mesmo seja pior do que se assemelha, fala alto, tem um timbre tremendo, impossível de se ouvir por certo tempo mais comprido que um respiro, Jó então tinha vontade de parti-lo em pedaços [...], ora berrando, assustando-o, não pelo que diz, não entende, apenas pela gritaria, as ameaças possessas de matá-lo e esfolá-lo à maneira dum coelho. (Lusitânia: 136)

No romance *O Conquistador*, a personagem Sebastião entrega-se a um jogo – “fantasmagoria[as] com que preenchia o nada da minha vida” – onde a presença das vozes, ou melhor, dos “sons sem sentido” é central:

Entre os meus passatempos, aquele que mais me entretinha era o da Corte, e consistia em criar, na minha cabeça, seres com um preciso aspecto físico, com personalidades e nomes bem distintos, vindos de longínquos países, falando línguas que eu imitava em sons sem sentido. Não raras vezes falava alto com essa gente imaginária, o que assustava minha mãe ao dar comigo em grandes conversações com o invisível. (O Conquistador: 37)

Das vozes vem o bem e o mal, o alento e o medo, a criação e a destruição. Como também o passado, que insiste em impor a sua presença viva:

E contudo algo ali me fez escutar um cicciar de vozes de outrora, vozes de mortos e mortos, vindas talvez do mar a dois passos, vozes

de mitos e de medos, nossas e alheias, vozes cujos ecos se demoram um momento antes que as águas incansáveis do lago as cubram e diluam sob o seu manto de espesso esquecimento. (O Murmúrio: 91)

Saídas do espaço, dos objetos e dos seres ficcionais que habitam estes universos, elas são também e sobretudo uma voz que inventa e ouve vozes, uma voz que imperiosamente tem que falar porque um outro (ou outros) dentro dela falam, a voz do escritor, como o era já a voz do profeta.

Era natural que estas diversas vozes, vindas do romance, se fizessem um dia ouvir no teatro, em *Vozes da Paixão* ou n'*A Reviravolta*. Corporizadas em cena, assumem o timbre e o rosto do ator que as personifica, o que explica a extrema exigência manifestada pelo autor quanto à escolha do intérprete. Formulemos *en passant* o voto de que o cinema ponha em breve no écran o universo d'*A Paixão*, colocando-o assim ao alcance de um vasto público. Até lá, um áudio-livro confiado a um leitor de talento, conseguiria sem dúvida restituir a dramaticidade da obra na sua plenitude.

VISÕES

A busca de um inconsciente criativo do texto, força motriz da linguagem e da imaginação, fixa a nossa atenção no trabalho de desvio e de representação transfiguradora, sobre a qual toda a obra assenta, ou, por outras palavras, na dinâmica de uma imaginação poética, que, partindo da atenção e da escuta (do real), as transcende na procura do extraordinário e da surrealidade.

Fundamentada numa referencialidade concreta, através de informantes que reenviam para um espaço e um tempo reais – quer se trate de um monte alentejano, do Cabo da Roca, do metro de Nova Iorque, dos canais de Veneza ou do Corso de Roma, da baía de Angola ou das ruas de São Paulo e do Rio de Janeiro, de São Miguel ou da Ilha da Madeira, da Fonte da Telha ou da Avenida da Liberdade, em Lisboa –, Almeida Faria faz derrapar os seus textos, da “mais perfeita imitação da vida visível” (*Vanitas*: 31), pela senda de um imaginário excêntrico e fabuloso, sempre inesperado e muitas vezes caótico, que enrola o leitor e o coloca em mundos alternativos que se vão desligando do real.

A imaginação, no universo deste escritor – como aliás em Mário Botas –, mais do que uma faculdade de formar imagens, surge como a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela perceção. Por isso a imagem, e a consciência imaginante, é aqui mais criadora do que ordenadora do pensamento, causa e não efeito, o lugar de uma origem. Presente à memória, mas anterior a ela, a imagem enraíza-se no corpo (no das personagens como no nosso) e mistura-se com o mundo, num movimento que parte da experiência material para vir ecoar profundamente em nós.

Neste percurso pelos modos desviantes do real, reencontro a mesma bipolaridade que marcava já a composição do universo

ficcional de Almeida Faria, agora tendido entre um imaginário das profundezas e o da imaginação aérea.

No primeiro, numa espécie de descida para os arquétipos, prevalece o registo onírico e fantasmagórico – o sonho e suas figurações –, no segundo, onde a razão dirige a elaboração de uma outra narrativa do mundo, constroem-se devaneios e utopias. Mas em ambos se diluem “as fronteiras do facto e da fantasia [tornadas] imprecisas, alargadas pelos conflitos entre o real e o possível, visível e invisível” (*Os Passeios*: 39), em amálgama por vezes próxima de um princípio de alucinação. E neles se instala um *horror vacui* que, na sua ânsia de preencher o espaço e de negar o vazio, estimula no imaginário dos textos a inclinação por um excesso, aleatório e excêntrico, como se o desejo de tudo representar e de tudo dizer orientasse a atitude criativa e inibisse qualquer forma de pré-determinação do sentido, dificultando a sua interpretação. Mais, estes textos afirmam o afastamento do centro, situando-se em linhas várias, entrecruzadas, limítrofes e extremas, criadores de um lugar-outro, um “território de possibilidade”.

1. Sonhos

Se é certo que a relação do sonho com o inconsciente é por demais imediata e evidente, a sua enunciação, através de uma narrativa que o restituía, exige a mediação da consciência. A propósito d’*Os Passeios do Sonhador Solitário*, Almeida Faria refere, em entrevista concedida a Ana Maria Delgado, na Universidade de Georgetown, em 1984, o processo de criação que nele passa justamente por estas duas fases distintas, a primeira a da captação “dos restos dos [s]eus sonhos” seguida da sua correção: “E a partir dessas imagens vagas que nos ficam dos sonhos eu geralmente parto para histórias que podem até não ter nada a ver com aquela imagem ou resto dela, mas que me estimulam a imaginação para uma ficção, uma invenção [...]. Deste diálogo entre o inconsciente e a consciência é que eu julgo que pode

nascer alguma coisa de válido” (Faria, 2008: 38). Por que não aproximar estas linhas da definição do poema dada por Lou Andreas-Salomé, como sonho interpretado ou, mais geralmente ainda, da conceção da obra de arte como intuição retificada?

Implicando uma verbalização das imagens percecionadas e a sua organização por um pensamento racional – “a obra tem que ser corrigida à luz implacável da vigília, do dia, da consciência e da razão” acrescenta –, o sonho contado torna-se um revelador cultural, obedecendo a normas (discursivas) que põem em evidência atitudes e crenças (comuns a uma comunidade) tanto quanto as configurações simbólicas inscritas na linguagem. Acresce que, não sendo a geometria do sonho idêntica à da vida real, a representação do espaço (na passagem do “minúsculo” do flash da imagem a um devir coerente das formas) e do tempo (na passagem do instantâneo ao durativo) torna forçosamente linear, e euclidiano, o que se apresenta confuso e embrulhado. De facto, o próprio sonho exprime-se como um *Bilderschrift*, uma espécie de escrita por imagens, de pictografia cujos sinais devem ser interpretados na relação entre o valor da imagem (*Bilderwert*) e a sua dimensão semântica. Bachelard acrescentaria que é na ideia de movimento que reside a essência do sonho, na constante metamorfose do que é representado, seres, estados, espaços e cenas que se apresentam sempre em transformação.

Podemos assim afirmar que o sonhador não oferece dos seus sonhos senão o que a sua cultura autoriza: um sonho não é nunca contado de forma objetiva e, na sua própria opacidade essencial, nas suas incoerências e extravagâncias, torna-se um lugar poético central na obra literária.

A narrativa do sonho coloca duas sérias de questões: a sua inserção na ficção romanesca resulta de um primeiro trabalho de elaboração de um *effet de rêve* (do mesmo modo que Barthes fala de “efeito de real”), ao mesmo tempo que dá conta de um dinamismo fantasmático da própria escrita que, ao restituir sintomas “históricos”, se torna também ela desconexa, obsessiva, caótica na sua linguagem, sintaticamente desordenada.

Modo particular de *mise en abyme*, a sequência onírica oferece um cenário organizador – pois que, como pressente Sebastião, “uma ordem obscura se oculta sob o caos noturno” (*O Conquistador*: 35) –, fragmentado e disseminado no conjunto da narrativa onde se encontra transformado sob o efeito da elaboração secundária. Assim, o *récit de rêve* literário convida a pôr em conjunção as estruturas narrativas e inconscientes, a sua rivalidade e a sua combinatória.

O conceito de inconsciente do texto é aqui operatório, impedindo-nos de cair numa estética da representação que veja na escrita um simples “meio de expressão” sem dinamismo próprio, tornando-a o lugar onde, mais do que reproduzir cenários fantasmáticos já virtualmente presentes, eles próprios se produzem.

Atraído pelo lado noturno da vida – não esqueçamos que é à sua “musa noturna” que dedica *Os Passeios do Sonhador Solitário* –, sensível à noite, “deusa das trevas” geradoras dos mitos com os quais o homem explica as suas dúvidas e os seus temores, à noite “filha de céu e terra, toda feita de mamas, esposa-fêmea dos infernos” (*A Paixão*: 71) que devora a luz e tudo confunde, Almeida Faria empresta às personagens o seu gosto por este mundo sombrio, “zona turva de onde saem [estes] terrores não vividos ou esquecidos” (*O Conquistador*: 35), como reconhece Sebastião quando as imagens se sobrepõem em cenas inexplicáveis, quase sempre medonhas e cruéis.

Às portas da cidade estávamos os dois: como dizer se à volta havia mar ou vento? Chegaram depressa os outros agressivos; juntaram-se à nossa roda: criaram o ciúme; as faces eram máscaras más, caras de feroz mudez; o silêncio que deles ressumava corrompia o tempo; o ventre e os seios sentia consciente; os outros riam ou uivavam quando o pai chegou e disse que era assim, que podíamos partir; que estávamos curados; eles permaneceram no pavilhão sem fim, mais furiosos, um respirar de morte os assolava; a morte morde; à voz do pai apenas pressentida, os corpos furiosos dois a dois uniram-se junto à conjugada conjuração dos astros; eis que

contudo, num esgar dorido, braços e pernas erguiam para o vácuo e a sua união era tão fugaz que nem sequer chegava para sê-lo; a voz do pai distava, ditava; na mesa os pratos vacilaram: rei e rainha no mar da inconsciência sós estavam; uma imagem deles porém não conseguida; os corpos repetiam o seu rito fatal; a esperança de um dia; carros que passavam à luz de candeeiros tinham um fogo branco nos ruídos; as sombras dispersaram sobre o deserto frio; deserto frio; frio [...]. (A Paixão: 23-24)

Este sonho de Arminda é exemplar: na desordem e dureza das imagens e no atropelo da sua própria expressão, a consciência adormecida acolhe o mundo deformado dos fantasmas e dos segredos, escondidos bem no fundo de si, a irracionalidade e a violência dos seus desejos e dos seus medos, tudo o que a personagem não ousa trazer à superfície do espírito (ou não sabe como interpretar). As imagens sucedem-se, justapostas e desconexas, em ritmo vertiginoso que as torna urgentes e incontrolláveis pela consciência que apenas as vê passar, tão físicas quanto intangíveis, tão presentes ao corpo que as materializa quanto ao espírito que procura animá-las ou interpretá-las, até que algo acorde a personagem do “sonho sinistro [que teve]” e a traga de novo ao real: “- hã, ah és tu, João Carlos; obrigada por me teres chamado; que sonho sinistro tive.” (A Paixão: 24)

A par de Arminda, muitas outras personagens d’A Paixão protagonizam cenas em que o onirismo está presente, sendo possível detetar nestas passagens, e na profusão dos seus mundos imaginários, constantes e invariantes que obedecem a uma estrutura comum. Assim, na diferença das suas encenações, os sonhos repetem um cenário único e são, quase sempre, justificados na estória de forma idêntica, por efeito de uma espécie de catalisador onírico. Basta referir, para muitas personagens, o momento do despertar que relembra o sonho próximo, ao sair do sono, ou a última cena vivida ainda em estado de consciência desperta (o gesto da mãe que aconchega Tiago), ou ainda a permanência de uma recordação de algo

recentemente vivido (as noites de carnaval para André), ou de uma realidade dominante (a escola para Jó).

De uma outra natureza é a realidade evocada n’*O Conquistador*, onde o protagonista Sebastião refere a “recorrência do mesmo sonho”, em pesadelos que o assombraram durante muitos anos, e aos quais ele associa o seu estado de mudez persistente – “Durante noites e noites seguidas, como num livro de muitos capítulos, vinham até mim amostras do que será o inferno, se existir” (*O Conquistador*: 35) – e de tardia aquisição da linguagem.

E se é sobretudo nos adolescentes e jovens adultos da *Tetralogia Lusitana* que encontramos uma total recetividade ao sonho – ausente da figura do pai, que aqui representa uma existência material e sem imaginação, de Piedade e de Estela, condenadas a um real rotineiro, absorvente e monótono –, uma referência é devida à mãe que, no primeiro fragmento que *A Paixão* lhe consagra, desperta de um “sonho sinistro”, que não desvenda, e mergulha numa divagação, muito próxima do onírico, onde vê desfilar gerações de antepassados que, na mesma casa, no mesmo quarto e na mesma cama viveram: “esta é a casa em que desperto; esta a hora; a casa está em ruína, as paredes desfazem-se; casa antiga” (*A Paixão*: 27). Neste espaço turvo de recordações vividas ou imaginadas, que não podemos assimilar à *rêverie*, a mãe, ao rever a vida do quarto que habita, inscreve a sua própria existência numa linhagem sobretudo feminina, onde se torna objeto e não sujeito, como um elo de uma corrente de fatalidade:

a cama é muito larga, chega para dois corpos abertos ao destino, tem relevos de fogo, patas de águia fincadas, o sobreceú ausente para destruir o medo [...]; este é o quarto no interior do qual a vida se gerou na vila [...]; ele repousa, o morto, outro, em qualquer cama de qualquer quarto de qualquer casa, repousa frio e longo [...], ele repousa, ei-lo, na mesma cama em que, de núpcias noite nova, os amantes se abraçam, ternos e furiosos, com receio e espanto se descobrem, na primavera, entre os lençóis bordados, largos [...], na

mesma cama em que suaram dores de parto e seres roxos nasceram, e abortos [...] (A Paixão: 25-26)

Portadores, por vezes, de um sentimentalismo poético, ora tradutor de esperança – “o cavalo branco”, as “brancas sobre as nuvens da tarde” para onde Arminda deseja ir –, ora revelador de um mundo fantástico, onde assistimos a uma metamorfose dos elementos – “água metálica”, “na cidade prédios dentados”, “a estrada [...] em grande vagas de lume sobre o sol”, “o grande peso no mar das quase manhãs fechadas”, “um silêncio só frio e aguçado”, “sobre as águas uiva um cão branco, cego, coxo”, “as estrelas buracos por onde passa a luz do outro lado” –, os sonhos encontram na agressividade o seu traço dominante.

Nestes *récits de rêve*, onde não há anjos²⁰ nem intermediação divina para as mensagens que transmitem, prevalece obsessivamente o tópico de um espaço disfórico em imagens de escuridão e atrofia e impressões de clausura e claustrofobia – quer se trate de desenhar universos totalmente desconhecidos (o espaço aquático que engole o carro de André, n'*A Paixão*, ou o deserto povoado de homens de turbante, n'*O Conquistador*) ou familiares, mas adulterados (Jó na escola, Tiago no quarto). Permanentes são também as imagens do abismo, para o qual as personagens resvalam – é curioso notar a precisão do acidente de André, relatado com tanto pormenor e, contudo, tão indefinível nas suas causas e contornos –, de sangue, de morte ou da sua premonição.

É a imagem simbólica de um espaço que aprisiona que parece concentrar o essencial da perceção disfórica da representação

²⁰ É verdade que não há anjos nos textos de Almeida Faria, mas uma figura feminina, fruto de circunstâncias particulares, nasce na Cantata para *Os Passeios*, uma Desconhecida, apenas voz, etérea e misteriosa, que evoca um “anjo mulher de asas abertas”, “anjo de olhar fluido / anjo andante / de vestido ondulante / Um anjo descalço / Correndo [...]” e que o Sonhador cruza em Central Park: “Cumprimentei o Anjo da Água / que me olhou fixamente / Como se me entendesse / E isso me deu / Uma espécie de paz / Protetora” (*Os Passeios*: 55-57).

do mundo onírico, como é dela que decorre o sentimento de medo e de crueldade que habita as personagens. A privação, moral e física, a que a clausura obriga, é determinante de um desejo de fuga: por isso, para André, é “urgente partir, subir a estrada onda, caminhar para a vida do lado de lá da lomba” (*A Paixão*: 30), tal como, para Jó, nada mais importa senão sair do lugar “donde pensei poder escapar voando” (*A Paixão*: 36), e “com grande esforço passei o muro voando” (*A Paixão*: 35). O corpo é o centro de tudo, o lugar da dor e da angústia: atacado por animais e seres demoníacos (como o de André, investido por “aves que de noite pousam nos [seus] ombros e [lhe] arrancam os olhos” (*A Paixão*: 73), e o de Sebastião que sente “tonturas, vômitos” e tem “pânico da dor”), é na substância de que são feitas que as personagens sofrem o martírio da impotência e a ameaça da perseguição destruidora (como Jó “no alto da falésia e eles já tão perto [...] aproximam-se mais, correm desenfreados” (*Cavaleiro Andante*: 81)), paradigmas da violência de um mundo onde a estreitura física é igualmente sinal do definhamento moral da sociedade e do tempo.

Também as figuras do outro-inimigo, do interdito e do desejo povoam as imagens do sonho, quer pela figuração da autoridade assimilada sobretudo ao pai, introduzindo a instância paterna a ideia de mutilação ou de violação sobre um sujeito passivo, quer da pulsão libidinal, figurada pela mulher, a mulher-vítima (como a mãe agredida pelo lobo) e objeto de desejo sexual, ou a que abraça Jó – “e abraçou-se a mim com muita força, muita, muita força” (*A Paixão*: 36) – e a que seduz André.

E se há, como já vimos, estímulos próximos, que facilitam a passagem ao onírico, restos diurnos e sensações fisiológicas, possível é ainda avaliar o enraizamento das imagens do sonho no real vivido, de forma mais distante, mas também mais profunda. Assim, como não ler nesta construção de um estranhamento e de uma despossessão da personagem, minada no interior de si por forças obscuras, traumatismos de infância (como os de Tiago, profundamente ferido pela grosseria do pai cuja projeção a criança inconscientemente recusa, identificando-o apenas por

um roupão num corpo de lobo), rejeições (como a do colégio onde os castigos são permitidos), depravação e luxúria (como a dos ambientes do carnaval de André) e repressão policial (como aquela que Arminda presencia, durante uma conferência a que assiste)? E assim se vão presentificando estes seres: a criança amedrontada que se isolará, para fugir à violência, e se “tornará uma espécie de poeta desgraçado, a quem contudo os olhos insistem em sonhar” (*A Paixão*: 84), o adolescente que começa a afirmar-se, é posto à prova e se torna herói, o jovem que se individualiza, se separa do homem comum que passa pela vida em atitude de espera passiva da morte, para lutar e escolher o seu próprio caminho, ou a jovem que se debate entre uma possível militância e um amor mais tranquilo, mas também mais burguês.

Para estas personagens em busca de uma identidade em construção, o texto do sonho é assim um lugar habitado por pensamentos encobertos, inconscientes, formados por desejos antigos, recalcados pela censura do superego, tão revelador quanto ocultador, percebido sempre pela personagem como algo que lhe é estranho, que lhe não pertence e com o qual não se identifica.

De diferente alcance e natureza é a experiência do narrador d’*Os Passeios do Sonhador Solitário* que, na sua *flânerie* pela cidade de Nova Iorque, “levaria ao descobrimento da vida escondida, inconsciente do *eu*” (Delgado, 2008: 44) e, na esteira de Rimbaud, à afirmação de que “o *eu* vivido é um estranho, ou que o *eu* mais profundo seria afinal um outro” (*idem*). A referência final a dois *écrans* de televisão que lhe trariam um, o que a sua vida foi, o outro, o que poderia ter sido – “Entre ambos a distância era infinita” (*Os Passeios*: 40) –, numa espécie de desdobramento da memória, leva-o a questionar a verdade do sujeito, afirmando que “a vida é um xerox” e encarando a personalidade como cópia também.

Curiosamente, na construção de um outro espaço-tempo, na sua imensa diversidade (quase) não há lugar para (um verdadeiro estado de) *rêverie*.

É verdade que quase todas as personagens da *Tetralogia Lusitana* se deixam tomar pela experiência onírica: e se ela é particularmente fértil no romance *A Paixão*, onde, na primeira parte, a chegada da manhã as vai desprendendo do grilhão do sono, à medida que a massa adormecida dos seus corpos se deixa transportar para o dia, as misteriosas imagens noturnas não estão menos presentes em todos os outros livros, como acontece em *Vanitas*, que abre com um acordar a meio da noite, n’*Os Passeios do Sonhador Solitário*, onde o narrador julga sonhar aquilo que de facto se desenrola perante si – “julguei sonhar, contudo os freios do trem vieram provar que ali estava o real, ruidoso e perigoso no fim da madrugada” (*Os Passeios*: 17) – e sobretudo n’*O Conquistador*, onde Sebastião fala de “imagens de catástrofe”:

Muitas vezes, hoje mesmo, os sonhos me trazem imagens de catástrofe. Sinto arrepios ao evocar as circunstâncias que predisseram o instante em que vi a luz do dia. (O Conquistador: 17)

Mas o estado de *rêverie* exige uma atitude mental e psicológica que nenhuma personagem está em condições de perfazer – ainda que Bachelard afirme que “pour nous connaître doublement, en être réel et en être idéalisant, il nous faut écouter nos rêveries” –, ocupados uns em crescer e se afirmar, outros em lutar e protestar, outros ainda em aceitar e recriar uma sobredeterminação do real, próxima da fantasia, e nalguns casos até do fantástico, plasmada em devaneios fantasmagóricos ou utópicos. Há, contudo, um momento textual que me parece poder ser aproximado do que Bachelard designa por estado poético de *rêverie*, no qual persiste “une lueur de conscience”. Trata-se do último e muito belo fragmento d’*A Paixão*, assumido pela voz do narrador:

A árvore ainda, para terminar: ergue-se no quintal da casa, como um templo, como um prédio de cimento armado; cresce; os ramos desenvolvem-se para cima, para os lados; para baixo; floresce;

nascem as folhas brilhantes e sedosas, frágeis, puras, informes, filiformes, iguais a raios; criam nervuras que endurecem, tornam-se rudes e pesadas; dão frutos, sementes, sumos, cores, sabores, cheiros, saciedade; as flores abrem, fecham, ficam velhas e instáveis; tombam; movem-se; morrem; caem as folhas; fica a árvore; permanece anos e anos e estações e séculos; dá mais gomos, flores e frutos, sementes, fecundidade; repete-se; e no tronco aparecem fundas rugas, em que se ocultam os gnomos, feiticeiros, visionários, profetas, eternidade; tira-se a seiva; resina; tira-se o casco, clara idade; fica a árvore; cortam flores; enfeitam jarras, usam-nas com velha arte; colhem-se os frutos e, enfim, apodrece a velha árvore; o tronco fende; as folhas caem; ficam os ramos no ar; cortam-se os ramos despídos, o vento arranca as raízes e é então que tomba a árvore. (A Paixão: 189)

O sonhador, *rêveur*, é aquele que escuta a sua vida interior, e a *rêverie*, o devaneio, passa a ser o espelho da alma do “homem segundo a natureza”.

Por fim, interpela-me o conto *Os Passeios do Sonhador Solitário* a ler talvez mais como uma *rêverie*, condição para a busca da felicidade, em estado de liberdade e de ociosidade, do que como um delírio. Embora o trabalho sobre o título de Rousseau dele tenha eliminado a palavra, substituindo-a por “sonhador”, ambos assentam na ideia de uma certa vagabundagem feliz do espírito, ligada à deriva da marcha.

É claro que a solidão apaziguadora procurada por Rousseau, em passeio em plena natureza, se transforma aqui em mergulho na vida subterrânea da cidade de Nova Iorque, através de cenas noturnas bem pouco tranquilizadoras. Mas Almeida Faria recupera a meditação e a vivência do escritor helvético sobre a metamorfose e a unidade do ser, em comunhão com a natureza, encenando, a partir de si, figuras várias de duplos, o narrador, o contador de histórias, o editor americano – “muito parecido comigo, podia ser eu mesmo se tivesse nascido noutro país, escolhido outra vida!” (*Os Passeios*: 30) –, o poeta soviético exilado, “um amigo perdido, anos atrás”, sendo todos estes desdobramentos tentativas de encontrar reflexos de si à

sua volta e de perfazer uma unidade, ou antes, de dar conta da dificuldade dessa mesma unidade.

Ao aproximar o gosto pela marcha nos dois escritores, Ana Maria Delgado afirma: “Na cidade moderna, o sonhador é mais *flâneur* do que *promeneur*, não só pela paisagem citadina e urbana em que se move, mas também pela deriva à procura da sua natureza mais profunda, do seu *eu* mais verdadeiro” (Delgado, 2008: 43). Mas se Rousseau caminha pela vida (e a procura), Almeida Faria caminha pela (e na procura da) morte.

Na compilação destas (breves) notas de leitura – seria presunçoso falar de análise pela imensa matéria que deixei de lado –, fui levada a privilegiar a dimensão sincrónica dos relatos oníricos e a omitir o seu enfoque diacrónico, sem dúvida relevante para a compreensão das personagens, no quadro da construção de uma saga familiar. Para o fazer, teria sido necessário atentar em cada uma destas figuras, procurando situá-las em paradigmas comuns e diferenciadores, avaliando as marcas específicas de cada uma nos contextos iniciais e as suas futuras trajetórias. Ainda assim, quero evocar a figura de Jó e o lugar que ocupa em *Cortes*, romance de que também menos me ocupei, nas 6 passagens que lhe são consagradas e que põem em evidência o evoluir da sua personalidade, acentuando claramente o momento da viragem.

Tem uma grande sonolência, ouve a voz do mestre longe a mandá-lo voltar; quer protestar; não lhe sobra alento para segurar-se. Ao saltar do cavalo não consegue pôr os pés em terra, o chão inclina-se, ele escorrega cada vez mais depressa, irá esmagar-se num fosso sem água, desespera de salvar-se, cai no vácuo, vai aterrar; aterrado, num buraco seco que se alarga em túneis por todos os cantos, entra num deles deslizando sobre tapete rolante, é chupado para dentro de subterrânea estação na qual o monstro o esperava. (Cortes: 130)

Centrados os vários fragmentos, de que este é apenas um exemplo, na vivência da adolescência e dos seus (secretos e profundos) tormentos, vertidos em imagens de pesadelo, entre o terror da castração (representada pelas figuras da autoridade, paterna,

escolar, religiosa e policial que obsessivamente o perseguem) e o fascínio de uma pulsão erótica dominante, entre prazer e culpabilidade, a passagem à idade adulta ocorrerá no momento da descoberta do corpo do pai, morto, e com ela o progressivo surgimento de um outro mundo imaginário, dinâmico e aéreo, que, preparado já em *Lusitânia*, culminará em *Cavaleiro Andante*.

2. Desfigurações

Não me deterei aqui em todos os seres indefinidos que circulam no palco dos sonhos sinistros das personagens: de imediato perturbadoras, pela configuração imaterial e vaga com que são evocadas, estas figuras ocupam o lugar simbólico do mal, perfeito em gestos e atitudes de uma negatividade destruidora. Não assimilaremos o monstro ao bestiário delirante presente em todos os livros, embora, também aqui, fosse necessário distinguir a alusão a animais que a crença popular tradicionalmente classifica como repugnantes e repulsivos, desencadeando emoções básicas ou instintivas, como as “negras aranhas espreitando nos cantos” (*O Conquistador*: 36) ou as lesmas:

[...] o corpo mole e muito peganhento, como lesmas que, quase imóveis, surdiam sós da terra, das moitas de giestas, das ervas e das pedras, com um rasto de ranho bolorento atrás, passando sobre os musgos e palhas orvalhadas. (A Paixão :82)

dos que se situam na esfera de um quotidiano, doméstico e sobretudo rural, ainda que (negativamente) transfigurados:

[...] tropeço num corpo inteiriçado que descubro ser um gato de cheiro pestilento, em estado putrefacto com vermes brancos por todo o lado, gordos e moles por cima e em volta das vísceras de fora e restos de pele solta que movem como se ela tivesse vida própria, bichos repulsivos que se me prendem às botas e pelas pernas me sobem, peganhentos, lentos [...]. (Cavaleiro Andante: 132)

e até mesmo das representações fantasmáticas de seres híbridos, sexualmente determinados e simbolicamente castradores e repressivos, como o lobo:

[...] tinha já o pijama e a mãe beijou-me quando no corredor ouvi passos pesados e logo a porta se abriu silenciosa e o lobo entrou. (A Paixão: 37)

Na representação do mundo animal – e seria um outro capítulo ou um outro livro –, parece-me encontrar vestígios das telas boschianas superpovoadas, como o *Jardim das Delícias Terrenas*, carregando elementos irracionais, como enigmas excêntricos e simbólicos, onde as criaturas estranhas são por vezes ilustradas em posições aéreas ou invertidas demonstrando a desordem do mundo, que Sebastião entrevê nas suas “viagens por mares imaginários, sobrevoados por peixes-voadores e percorridos por extravagantes bichos.” (*O Conquistador*: 29)

Mas se o animal (como as divindades) não representam limites do humano, o monstro, contrariamente a eles, assinala o limite “interno” da humanidade do homem, não se situando fora do domínio humano mas sim numa fronteira indecisa entre a humanidade e a não-humanidade, decorrendo a relação entre ambos não de uma oposição pura, mas de um sistema complexo de afinidades. E se é verdade que o homem procura nos monstros, por contraste, uma imagem estável de si mesmo, não é menos certo que a monstruosidade o atrai (irresistivelmente) como uma espécie de ponto de fuga do seu devir-inumano. O monstro, como diz José Gil, “não é senão a “desfiguração” última do Mesmo no Outro. É o mesmo transformado em quase-Outro, estrangeiro a si próprio. É uma demência do corpo, uma loucura da carne” (Gil, 1994: 16). Uma fenomenologia da monstruosidade revelaria sem dúvida que o fascínio provocado pela visão de um monstro se prende com a superabundância da realidade que ele oferece ao olhar, sempre excesso de presença e nunca percebido como um homem ou um corpo, diminuídos.

Assim, a figuração do monstro inscreve-se ainda na imaginação das trevas, completando o ciclo do imaginário desviante, não se tratando contudo já de dar vida à voz do outro-em-mim, que as imagens oníricas constroem, mas sim de desenhar o outro-do-homem, o assombro-aberração (desconhecido) que o habita.

Convoco de novo Mário Botas, em cujos desenhos, como já disse, se revê a escrita de Almeida Faria, como num espelho que lhe reenvia, em “contorções e faces bestiais penetradas de humanidade”, em “ícones profanos e rituais profanatórios”, monstros viáveis, harmónicos que transportam o “sentido do absurdo possível”. Neste mostruário do “sonho da razão [que] produz monstros”, onde não está ausente o gosto pelo disforme e horrendo, assistimos a “desfiles oníricos” de seres que se passeiam por entre as sombras da morte e seus “ardentes perfumes”, acentuando a vaguidão da fronteira entre o real e o fantástico.

Não há dúvida de que aquilo que o pintor pinta o escritor escreve, trazendo ambos para o centro da sua arte formas várias e fortuitas de estranhamento – embora Almeida Faria afirme, no prefácio a *Do Poeta-Pintor ao Pintor-Poeta*, que “a estética de Mário Botas não busca o estranho, apenas o encontra” –, “[obrigando] o inesperado a sair das trevas onde dormia”: os tons sombrios dominam a tela, pintada ou escrita, e as mil tonalidades da cor ocre espalham-se sobre a terra e sobre os céus, cobrem o ar e as águas, as cidades, as casas e tudo o que vive, trazendo-nos o lado noturno da vida em paisagens povoadas de “monstruosidades vulgares”. Em universos ao mesmo tempo confinados e claustrofóbicos e atraídos pelo espaço vasto e desconhecido do céu ou do abismo, o ponto de junção entre o real e o fantástico é uma fronteira vaga, impossível de definir, e a travessia deste repertório de humanoides e de fantasmas, se nos perturba e inquieta, poderá igualmente fortalecer-nos, a aceitar a afirmação de Nietzsche, citado por Almeida Faria no seu prefácio, segundo a qual “a preferência por coisas duvidosas e terríveis é um sintoma de força”.

E, tal como no sonho, pintor e escritor obrigam o inesperado a sair das trevas onde dormia, trazendo o gosto do horrível para o palco de uma estética da fealdade. Muito presente no imaginário de Almeida Faria, em todos os seus romances, contos e narrativas, o monstro prende-se aqui, com frequência, com as crenças populares, com o mundo dos medos e terrores da infância e adolescência povoados de espaços escuros e labirínticos e é quase sempre sentido como uma ameaça. A luta com o monstro, tão presente no imaginário maravilhoso que acompanha a infância, é uma prova a ultrapassar pela criança ou adolescente, uma etapa necessária à passagem para a idade adulta, repleta de um simbolismo sexual. Mas, como diz Nietzsche, aquele que luta com monstros deve acautelar-se para se não tornar também um monstro...

Mas aí habitava o pior inimigo possível, a enorme Serpente Alada cujas largas asas espanejavam na caverna oculta sob as rochas. O Príncipe Valente, que nunca tem medo e além disso trazia a sua metralha de lasers automática apesar do rijo rabo a dar chicoteadas e do duro couro da pele da fera, do seu assobio ardente e da bruta braveza que em jatos de fogo lhe saía das goelas, tanto disparou a torto e a direito, tanto atirou para cima dela, que em breve o monstro abria a garganta numa fúria grande e pela última vez deitava a pérfida e bífida língua de fora. (Cavaleiro Andante: 126-127)

E se, no mundo noturno, em estado de consciência adormecida, ele reveste a forma de um arquétipo, como, por exemplo, o lobisomem, uma das figuras que atormenta os sonhos do pequeno Tiago, ele pode ser apenas o lugar do excêntrico, como o cavaleiro maneta ou o casal de liliputianos d'O *Conquistador* ou ainda o “cãozote-aborto [de] rabo de foca” e o “ente abjeto, indefinível, de fálico pescoço e cabeça de glande armada de presas afiadas, minibraços e mãos atrofiadas” n'Os *Passeios do Sonhador Solitário*.

No extremo desta cadeia de horrores – que lembra, por momentos, um gabinete de curiosidades –, se situa a questão do

nascimento monstruoso que revelaria como a humanidade do homem, configurada no corpo normal, possui em si os germes da sua própria monstruosidade, como se qualquer coisa em nós, no mais íntimo de nós – no corpo ou na alma – nos ameaçasse de dissolução e de caos, qualquer coisa de imprevisível (pior que a doença ou a morte, pois que não-vida na vida, não-forma) que permanece escondido e pronto a manifestar-se. Como se a fronteira para além da qual se desintegra a nossa identidade humana estivesse traçada dentro de nós sem que saibamos aonde.

Acreditei durante muito tempo ter vindo ao mundo de um modo diferente de toda a gente. Foi minha avó Catarina – e as avós nunca mentem – quem me meteu esta ideia na cabeça. Costumava contar-me que, num dia de inverno, de manhã cedo, apesar do nevoeiro, o faroleiro João de Castro tinha ido à praia da Adraga apanhar polvos, quando deu comigo metido num ovo enorme, com a cabeça, as pernas e os braços de fora. (O Conquistador: 15)

Do outro lado deste extremo, e agora n'Os *Passeios do Sonhador Solitário*, encontramos a figura do homem-cão como lugar de uma metempsicose:

Durante as minhas solitárias viagens dei comigo uma noite no metropolitano de New York tranquilamente sentado no meio de um grupo punk de exóticos trajes, alfinetes espetados em vários lugares da cara, cabelos pintados de amarelo, roxo, rosa, verde ou alaranjado, todos com um ar triste, deprimidos, calados. [...] Reparando melhor no meu vizinho, vi que era semelhante a um cão exceto no porte de homem de chapéu alto e casaca, solenemente ridículo por não ter calças, nos pés peúgas cremes sem sapatos, lendo a New Yorker descontraído e concentrado, sem me olhar nem recear que eu o achasse fora do vulgar. (Os Passeios: 11-14).

Este estranho ser, que explica ao narrador que “depois de mortos nos transformamos em bichos, de acordo com a nossa

natureza autêntica” (*Os Passeios*: 13), acaba por se identificar, no decurso da conversa, como “um dos cinco filhos que Jean-Jacques Rousseau lançou na roda pública”. Nesta transmigração, é muito mais do que a alma que se desloca, de um corpo a outro, sendo a personagem aqui o lugar de tudo, nela residindo o princípio mesmo da mobilidade que, do nome – *Hund*, que provém de uma confusa amálgama de *Wilhelm Wundt*, *Wunde* (ferida) e *Wunder* (milagre) –, transvasa para a ambiguidade do seu temperamento – científico e contemplativo – e da sua origem literária (e mítica) – de Jean-Jacques Rousseau ao imaginário do conto maravilhoso que o impede de “enfrentar a luz do sol”, como Cérbero, guardião do mundo subterrâneo dos infernos – e não é ele justamente um monstro, cão com três cabeças e cauda de serpente? – ou uma qualquer Cinderela, obrigada a um recolhimento quando soa a meia-noite. Mas não esqueceremos que o princípio de tudo reside no desenho do homem-cão de Mário Botas, na sua *Mise au Tombeau*.

E é claro que a representação do monstro reveste ainda uma dimensão metafórica, neste universo imaginário, aplicando-se às figuras de poder do regime salazarista, ao Professor e ao Pai – que visitam os sonhos de Jó e de Tiago –, bem como ainda às forças descontroladas dos elementos, como o fogo que alastra na Herdade dos Cantares.

[...] estala um distúrbio ao longe de entre os ramos, um vibrar de asas ao vento ou qualquer coisa de larvar com pelos germinando...
(*A Paixão* :99)

Nos vários exemplos que escolhemos, à representação do monstro associa-se sempre o sentimento de *inquietação estranha*, por vezes na intervenção sobrenatural que parece manifestar-se na deformidade do corpo, e desvenda-se o mundo do subconsciente, das trevas e dos terrores ancestrais.

É legítimo que interroguemos a função do monstro no pensamento simbólico: estaremos perante uma espécie de banalização (social e humana) da violência e do mal ou, ao invés,

uma maior dificuldade em distinguir com clareza o desenho da nossa identidade e as fronteiras do real? Igualmente plausível será que nele procuremos a própria metáfora da criação e da escrita.

3. Fantasias

A estruturação da narrativa de um mundo-outro, na sua irreduzível novidade, expande-se, nestes textos, em construções múltiplas, não se confinando a sua criatividade à exploração de uma tópica única. E se, sendo apanágio de um número reduzido de personagens, ela se diz na diversidade de modos e de estruturas temáticas e nem sempre acentua uma mesma axiologia, a invenção de motivos e de modelos releva de uma vontade constante de escapar às constrições mesquinhas do real.

Ao procurar entender este espaço textual, deparei-me com dificuldades para as quais dificilmente encontro respostas. Assim, é um facto que, a par dos *écrits de rêve* – deles próximo e a eles se assemelhando –, um outro espaço textual existe, decorrente de uma mesma excessividade, de um mesmo horror do vazio e de uma idêntica liberdade criativa. Situado fora do domínio da não-consciência, não é, todavia, na razão que encontra a sua origem e justificação, mas num *entre-deux*, zona intermédia e de passagem, de contornos indefinidos. Próximo do delírio²¹, mas dele se afastando, pois não é assimilável a uma qualquer patologia fraturante, próximo da utopia, mas dela igualmente se arredando por nem sempre ostentar um sinal positivo, próximo também do recalcado, pois que trabalha para subtrair da consciência conteúdos desagradáveis, próximo ainda do devaneio, mas escapando à negatividade que o

²¹ Delirar provém etimologicamente do latim *de-livare*, estar fora do sulco do arado. Sair da terra semeada carrega forçosamente conotações negativas, a da esterilidade e a do excesso: longe dos campos férteis da razão, o delírio assume-se como sinónimo de irracionalidade, de absurdo, de erro e de caos (Bodei, 2000: 7).

sentido de quimera lhe poderia emprestar, e por fim próximo da experiência onírica, partindo por vezes do sonho ou a ele chegando, em todo o caso com ele se confundindo, este espaço textual traduz uma experiência interior e configura justamente uma vontade de insubordinação, original e singular. E o que aqui pode aparecer como uma tradução falhada da realidade figura, para quem delira, como uma epifania, uma descoberta que não requer confirmações ulteriores.

De facto, qualquer tentativa de classificação ou mera ordenação destas narrativas se me afigura como vã, pela sua própria natureza indisciplinada. Ainda assim, e para sobre elas podermos refletir, alguma racionalização se torna necessária.

A primeira marca destas “criações textuais” é a rejeição radical do aqui e agora, a recusa do presente assimilado, sob o signo do Poder (arbitrário), a uma ordem familiar, social e política identificável pela sua estabilidade.

A situar num tempo e num espaço outros, estes textos põem em cena um *endroit écarté* (Barbérís, 1991: 27), um indeterminado (e como tal plenamente utópico) no espaço e no tempo. Este *lugar afastado*, na sua indeterminação, carrega simultaneamente a possibilidade (de uma História concreta, mas ainda desconhecida) e a necessidade (isto é, e como reação à História, o desejo no que ele tem de mais pessoal e de mais profundo em cada ser singular) de um outro espaço, de um espaço novo. Mas este lugar afastado pode também ser lido como o lugar que o mundo afasta, o lugar banido pelo mundo e pelo outro, que assim duplamente excluem quem o inventa e habita.

Decorrente de um corte ou fratura (voluntariamente assumido ou não) com o real, da denegação do quadro em que as personagens evoluem, o imaginário contido nestas encenações do *lugar afastado* reclama uma consciência desperta, disposta à invenção e à fantasia, como se a sua materialidade textual configurasse uma *verdade* híper-compensada, trazida por um processo de substituição, e que, como já vimos, pode acolher também uma escuta de vozes interiores. Estes lugares

textuais assumem-se assim como uma tentativa de reconstrução de uma integridade psíquica, de adaptação ao mundo hostil pela fantasia criativa que assimila a lógica do espírito e a das paixões, a proibição do desejo e a sua realização.

A errância é também um traço distintivo desta textualidade: contrária ao tempo dos Poderes, que instala a ordem em espaços imóveis, o nomadismo e a itinerância, no tempo e no espaço, são justamente sinais de procura de um *ailleurs* e de um *um-dia*, apenas possíveis na vagabundagem, para além da fuga e da rutura.

Escusado será dizer que este espaço-outro, porque intrinsecamente ligado e dependente de uma personagem, oscila entre a utopia e a distopia, segundo as determinações psicológicas e políticas de quem o assume como seu.

Não me espanta que as personagens mais jovens – e mais idealistas – sejam as que mais reagem ao contacto defeituoso com o mundo dos outros e procurem refúgio ou se atirem para mundos alternativos, que se apresentam como coerentes e razoáveis, pois que o mundo de substituição é apenas incoerente e absurdo perante aquele que por todos é partilhado. E se é na cultura (ou na literatura) que os jovens se projetam, é sobretudo pelo jogo que as crianças reagem face a todas as impressões penosas, que procuram dominar psiquicamente, ao passarem da passividade à atividade criadora.

É talvez com Tiago, “a quem fora dado [...] um brilho diverso no olhar”, que o gesto criativo assume maior força poética neste universo:

Enquanto Jó se aflige e mais se abisma à vista do seu fogo, Tiago, calmo, impassível, ignorando tudo, na casa dos engomados sombria de colunas, sobre o poial em que se mata o porco, constrói, cheio de aventura e de alguma ansiedade, um objecto estranho, australiano, que viu numa revista desenhado, um bumerangue [...] Tiago pensa aplicar este objecto do eterno retorno à infundável planície do seu sonho; nele trabalhará toda a manhã, mas uma só manhã não basta para projecto tal. (A Paixão: 123-124)

Também o gesto de moldar pequenas figuras de barro é, para Tiago, um vislumbre da felicidade:

De inverno assentava-se nos cômodos da quinta, ao pé da pluvial alcárcova rumorosa e lavada, sob o caramanchão que de chuva pingava, e ali ficava horas, de cócoras, formando, paciente, figurinhas de barro, cães, mulheres, cavaleiros, automóveis... (A Paixão: 81)

Estas figuras, companheiros de viagem para o pequeno Tiago – “viagens que ele refazia, por campos de fantasia, cheios de vales e rios no meio dessa planície, cobertos de florestas crescendo na secura, acompanhado das suas pequenas criações de barro” (*A Paixão*: 82), aqui moldadas pelo trabalho das suas mãos, como uma forma livre de afastamento do mundo –, reencontramo-las em Jó, mas agora sob a forma de criaturas ficcionais, saídas das suas leituras e recriadas pela imaginação, com as quais partilha aventuras fabulosas, para além do real. É assim que o príncipe Valente, o Rei Artur e tantos outros, ajudam Jó a ultrapassar os perigos sem fim, por terras desconhecidas, saindo sempre vencedores.

A Tiago acontece ainda pegar em figuras que observa em cenas do seu quotidiano colocando-as em outros cenários, num palco imaginário:

Até mesmo na igreja [...], passo a missa distraído, os altares parecem palcos, sobretudo o do Santíssimo, bom para fazer teatro, e nele me vejo em pé, aos gestos, sermoando às beatas fascinadas, aos fiéis adormecidos. Chego a desejar ser padre, só para me exhibir naquele belo cenário, no púlpito de talha pendurado na parede lateral, posto entre a terra e o céu como convém aos atores. (Cavaleiro Andante: 196-197)

Também n’*O Conquistador*, Sebastião pratica um jogo-espetáculo, que ele próprio tem por fantasmagoria, e que o ajuda a preencher “o nada da [sua] vida”:

Entre os meus passatempos, aquele que mais me entretinha era o da corte, e consistia em criar, na minha cabeça, seres com um preciso aspecto físico, com personalidades e nomes bem distintos, vindos de longínquos países, falando línguas que eu imitava em sons sem sentido. Não raras vezes falava alto com essa gente imaginária, o que assustava minha mãe ao dar comigo em grandes conversações com o invisível. (O Conquistador: 37)

Estas “conversações com o invisível”, estes diálogos “com duques e duquesas, condes e condessas, marqueses e marquesas” eram para a avó, em adoração perante tal maravilha, “mais um certíssimo sinal de reencarnação privilegiada”.

Muitas vezes confundidos com o sonho – sob a forma de pesadelo angustiante –, os delírios fantasiosos concentram-se sobretudo nos dois filhos mais novos da família dos Cantares, Jó e Tiago. E curiosamente, as duas pulsões que os animam parecem corresponder às diferentes atitudes psicológicas assumidas por cada um. Para Tiago é o fascínio-terror pelas imagens subterrâneas e obscuras e pelo movimento da queda, como “à beira do abismo” – a mina, os túneis, “uma falésia sempre subterrânea” (*Cavaleiro Andante*: 131), “corredores de terra entre paredões” (*Cavaleiro Andante*: 131), “a descida de Axel na cratera do Sneffels pelo interior da chaminé do centro” (*Cavaleiro Andante*: 130), “às apalpadelas pelas trevas dentro” (*Cavaleiro Andante*: 131). Para Jó, ao invés, é a imaginação aérea que o motiva, a vivência de um espaço aberto, da altitude e do milagre do voo, que aqui traduzem uma ausência utópica de limites e de barreiras, num lugar novo de liberdade absoluta:

Estou já alto demais, depressa chego ao cimo do céu, prossigo, sigo sempre para cima, não há cimo, há cimos, e há este desejo de subir; subir, subir sem fim. (Cavaleiro Andante: 83)

Esta bipolaridade pode ser simbolicamente lida, como uma espécie de *mise en abyme*, nos capítulos 7 e 8 de *Cavaleiro Andante*, protagonizados respetivamente por Jó e por Tiago, e que, ao

retomarem dois grandes títulos de romances de Júlio Verne – A “Aldeia Aérea” e “[Viagem] ao Centro da Terra” – resgatam também os dois movimentos contrários do voo e da queda.

Apesar dos seus catorze anos, Jó só sonha com modos irreais de escapar de casa, meter-se no avião-salão todo de vidro dos lados, vidro tão espesso que nenhuma pancada o pode quebrar. [...] A exploração parte rumo ao Norte de África, sobrevoa os montes do Rif, do Atlas, do Antiatlas, avista o bojo do cabo Bojador já em pleno ocre do Saará, desce até Dacar onde para para abastecimento, toma o caminho do Kano mas não prossegue porque ventos ciclónicos arrastam a nave em direção contrária, areia amarelada fica presa na armação das vidraças [...]. (Cavaleiro Andante: 59-60)

À longura e ao exotismo do mundo sobrevoado, sinais imediatos da exploração imaginária, se acrescenta o perigo, “os ventos ciclónicos [que] arrastam a nave em direção contrária”, tudo ingredientes próprios da aventura, até à chegada à Aldeia Aérea, depois de atravessadas outras *ciudades luminosas* – “cidade enorme, cheia de sol, autoestradas entre casas alinhadas aos milhares, automóveis velozes ou estacionados em parques colossais” (*Cavaleiro Andante*: 60). E aqui, com o universo ficcional de Júlio Verne se cruzam as figuras lendárias do Ciclo Arturiano, Galaaz, Estor, Gaeriet, Galvão, Tristão, Parsifal e, claro, Artur, o Rei Aventuroso, e Lancelote do Lago. Em outro fragmento, e sempre em contexto maravilhoso, outras viagens e outras figuras se oferecem a Jó que, ainda em percurso aéreo, encontra os Star Hawks, “senhores das estrelas em voos de reconhecimento rotineiro, cada um na sua supersónica trotineta amarela” (*Cavaleiro Andante*: 125), e o Príncipe Valente que, graças aos seus poderes, ajuda Jó a ultrapassar a prova da luta com o monstro, a Serpente Alada. Se esta promiscuidade no espírito do adolescente de mitos tão distantes pode surpreender, importa não esquecer que a imaginação, sempre sintética, não conhece nem fronteiras temporais nem delimitações territoriais...

Curiosamente é n’*Os Passeios do Sonhador Solitário*, conto da musa noturna e dos itinerários subterrâneos, que nos aparece uma assimilação, ainda que imprecisa, do espaço aéreo à ideia de paraíso: “Ignoro o sítio do paraíso [...]. Imagino que seja etéreo, guarida de anjos da guarda em guaritas de cristal, transparentes, estéreis, e onde só se entra com visto emitido pelos altos funcionários do celeste partido, na direta dependência de Deus e reservado aos diferentes felizes.” (*Os Passeios*: 40)

A invenção do mundo, no espaço da consciência desperta, é assim uma projeção da imaginação aérea, a utopia de um outro mundo, que vence a descida aos infernos do sonho noturno ou das más visões ou pensamentos. E se a fantasia da descida ao centro da terra se apresenta inicialmente como uma fuga propícia, que ajuda Tiago a escapar à violência do seu quotidiano,

[...] a mãe ralha, grita, quer bater-me e eu tenho vontade de me meter pela terra dentro, ir com o professor Lidenbrock até ao centro da terra, visitar os restaurantes vulcânicos onde se comem mariscos pré-históricos, moluscos muito maiores que caracóis, monstros dos mares subterrâneos. (Cavaleiro Andante: 66)

bem depressa ela se torna asfixia neste subterrâneo “ameaçado pela explosão das bombas de neutrões” (*Cavaleiro Andante*: 68). Por isso Tiago precisa de Jó para o ajudar a vencer as trevas (e o medo) e a projetar-se na luz, “mas como o Jó se foi embora que [há] de fazer?” (*Cavaleiro Andante*: 131)

E que dizer da celebração ritual a que o narrador d’*Os Passeios do Sonhador Solitário* assiste, “na escuridensa parte do parque”, durante o segundo encontro com o estranho trio nova iorquino, semelhante aos “mistérios dionisíacos” que não podem ser revelados: o encontro, em atmosfera ctoniana, com uma erínia, um golem e uma mandrágora, que despertam no narrador “a vertigem do perigo”: “O morder do medo começou a mastigar as minhas entranhas, fazendo um furo no estômago, um vácuo, como se a morte se instalasse” (*Os Passeios*: 26). Cena delirante, mesmo no quadro de uma interpretação simbólica...

De outro alcance e natureza é a fantástica cidade de Venhatten de Marta, construção imaginária de um lugar utópico ou de um não-lugar:

Todo o meu tempo é dedicado a imaginar, a tentar transformar em imagens algumas vidências postas a funcionar pela força da concentração chamada arte. Poe, por exemplo, interessa-me. Partindo dele, vi uma fusão fantástica de Veneza e Manhatten, uma ilha onde aqui são várias, ambas porém por mim habitadas em fins de Setembro, quando a luz marítima lhes dá suavidade sem chegar à lividez lisboeta. Há um ano exacto estava eu lá, achava Nova Iorque a cidade ideal, igual a Veneza em fascínio, apenas com a vantagem das vanguardas que velozes se ultrapassam. Em Veneza ninguém se ultrapassa, Veneza pertence ao passado, a mistura delas seria perfeita... (Lusitânia: 175)

No exemplo da cidade de Venhatten com a qual Marta sonha, a utopia é claramente a conjunção da *arché* e do futuro, das virtudes ancestrais e das virtudes novas, princípio e fim, sendo aqui também, como para os pré-socráticos, a água o elemento puro, aquele através do qual tudo pode ser criado, o início, o desenvolvimento e o fim de tudo.²² Um *ailleurs* e um *autre chose* humanos e necessários contra o inumano, lugar do belo e de uma nova harmonia, no horizonte do qual habitará uma outra comunidade: Venhatten é, para Marta, uma Cidade a construir na terra da utopia, um desejo verdadeiro de um outro *endroit éloigné* no/do mundo dos homens.

No extremo oposto da pulsão utópica que alimenta a intelectualidade de uma estudante de Belas Artes, situa-se o impulso de decomposição do espaço habitado, em momento

²² Não houve aqui lugar para uma análise dos elementos primitivos que se situam no coração da matéria e que traduzem a relação do escritor com o mundo, no seu movimento de adesão às substâncias vitais, ar, terra, fogo e água, assumindo esta última uma especial importância no seu imaginário, e singularmente no romance *A Paixão*. (cf. *A Paixão*, Textos de literatura – 7, INIC, 1980).

de perda de controle de si. Assim, longe da concepção de um mundo racionalmente ideal, Marta e JC vivem, não apenas a desagregação do espaço que os envolve, esboroadado agora, mas sobretudo a dissolução dos seus próprios corpos, esvaziados de consistência, ambos em estranha simbiose, como uma nova forma de acesso ao “paraíso artificial”, que a palavra restitui na descontinuidade da sua expressão e no recurso ao oxímoro:

Marta enche o cachimbo de russo de Quilengues, acende a brasa, começa a jantar, primeiras fumaças, verde veloz, alada flora, muros com luzes e lumes, tudo se afasta, o espaço alastra, o quarto alarga-se, firmes formas, fogosas, moroso incerto pensamento, lento lesma, secreto, nomes poucos, jogo aos insultos com Marta que goza [...]. Espesso dormente, vacilante, as perspectivas variando, só os sentidos muito mais vivos, percebo perto a rua longe, os ruídos doem, receiam-se ângulos perigosos, ardem os olhos, enfim os vômitos [...]. Sono, peito pedrado, cabeça cava, entorpecidas mãos que distintamente sinto se agarro o forninho, pontas de dedos líquidas, expansão do organismo feito balão cheio de gás quente que ao céu dilatado ascende. Perturbação das proporções, imprecisão, contorcer dos contornos [...] levito desperto, alto, fulgores flaches de tempos recuados, curvos cortes no discurso, espaços de grande acuidade, lucidez, relâmpagos, descontinuidade, pluridirecções dominam esta frase, troco o que toco, olho o relógio, meia hora desde o início, fecho os olhos, flutuo, e tu? (Cortes: 167-168)

A suspensão do tempo e do espaço, a leveza do corpo e a transformação da matéria e dos sentidos vividos por Marta e João Carlos, em estado alterado de consciência, são traduzidas por uma escrita libertadora, uma escrita sem arrependimentos nem rasuras, como diria Baudelaire, a acompanhar “um apocalipse do mundo dentro de mim” (De Quincey, 2001: p.80).

Creio dever fazer uma última referência a um domínio excluído até agora desta análise da imaginação utópica, o da Arte, e em particular o da pintura e que tanto ocupou o espírito e os textos de Almeida Faria.

A arte introduz uma perturbação no curso normal do tempo, suspendendo-o, do mesmo modo que propõe uma nova ordem do mundo, provocando a passagem do conhecido ao desconhecido. A discronia e a distopia, presentes na representação como ausência própria da arte, mais não são do que os dois pilares da utopia, sendo a arte, mais do que um não-lugar, o lugar-outro da criatividade e do desejo. Porque a manusear com precaução, ao estender o conceito de utopia à arte, limito-me, todavia, ao tópico da *collectio*, medular no conto *Vanitas*.

Centrado na evocação e, por vezes, descrição, de uma série de quadros pertencentes a Calouste Gulbenkian, este conto toca o tópico da coleção como utopia de uma nova ordem. Colaborando na descontextualização geral (pois que paralisa a ideia de um todo inicial), a coleção antecipa uma recontextualização futura, não apenas porque reúne o heterogéneo e agrupa o heteróclito, mas também porque, ao recolhê-lo numa nova formação de sentido, oferece a cada objeto isolado, e perdido do seu todo originário, um novo lugar num espaço igualmente novo. Assim, arrancadas ao tempo e ao espaço da sua criação, estas telas requerem uma nova disposição e ordenação (espacial), que as organiza e lhes confere um outro sentido, pelo lugar que cada uma vai ocupar num coletivo, que é já também uma outra leitura e interpretação da Arte, a invenção utópica de um novo mundo!

Em situações de utopia, estes *outro-do-espaço* assumem-se como lugar (textual) da liberdade, construção e palavra de ordem de um tempo novo.

Talvez se possa então afirmar que toda a obra de Almeida Faria, e não somente estas fantasias, esteja construída sob o signo da utopia que não apenas põe em cena uma solidariedade do social e do político, mas se assume também como um *endroit écarté* de uma escrita inventiva, nesse fazer poético que transforma a palavra em arte.

A dimensão social e comprometida da Literatura não rivaliza (nem a ela é contrária) com a intransitividade da Arte.

Renunciando a hábitos mentais e práticas correntes, porque o mundo anterior se tornou incerto e não é já digno de confiança, o *horror vacui* leva o escritor a saturar o espaço, reforçando-o com novas interpretações para que desapareça qualquer forma residual de incompatibilidade. As figurações oníricas e delirantes rasgam o décor opaco do mundo da vida, dado como adquirido, discutindo-o abertamente.

Num trabalho assíduo de reinterpretação que sublima os pensamentos, as fantasias e os estados de alma em revelações, vozes e visões, arrastando-as em turbilhões de sentidos “anastróficos” não inteligíveis para os outros, Almeida Faria edifica um mundo que, sendo familiar, deixa de ser familiar, e onde tudo, sendo evidente, não é já evidente.

Neste (demasiado rápido) percurso por algumas formas da imaginação desviante, habita a ideia de diferença, de excessividade e de limite. Nelas se põe também em causa a fronteira de todos os mundos – o real e o onírico, o real e a utopia, o real e o possível, o visível e o invisível – e sobretudo a própria natureza e essência do humano, do homem na sua identidade problemática.

Ser outro, o sonhador – o *outro-em-mim* –, a utopia – o *outro-do-espaço* –, ou ainda o monstro – o *outro-do-homem* (o seu *alter ego*) –, ser outro significa, no fundo, ser o mesmo transformado, transfigurado pela razão das suas circunstâncias, pelo subconsciente, e mais ainda pela força da escrita que ultrapassa a razão sem ser desrazão, que vai além do real sem ser irreal.

É verdade que a imaginação do mundo se aloja em imagens surpreendentes, seja a de um encontro noturno no metro de Nova Iorque com um homem com cabeça de cão, seja a de Sebastião nascido na Praia da Adraga, a de Jó que, em voo, cruza o Príncipe Valente que o levará à Ilha Encantada, a de André, no Terreiro de candomblé, Templo Espírita Tupyára, a de Tiago no comboio fantasma ou a de Moisés, em monólogo de quem espera a morte, seja ainda a do narrador de *Vanitas* que caminha por entre as telas de Vélasquez ou de Fantin-Latour.

Mas é sempre na invenção da linguagem – “revolução e linguagem” é aliás o título de um capítulo do romance *Cavaleiro Andante*: e não é a insurreição poética sinal material de uma resistência social e política? –, “nas palavras como coisas concretas, dotadas de espessura e de peso” (*Vanitas*: 35), que residem as mais férteis e contrárias pulsões, numa sinfonia de tons, de registros e de vozes que vão da ironia ao sarcasmo, do lúdico ao filosófico, da ternura ao desdém, do poético ao vernáculo, do grotesco ao paródico, do coloquial ao crítico, do realista ao fantástico. Assim, ao contrário da lente espinosista revelando, segundo Henry Miller²³, a extraordinária beleza do mundo, a escrita opõe a sua irreduzível e radiosa opacidade à inteligência que pensa poder, levantando o véu das palavras, aperceber algo mais do que a linguagem.

²³ Henry Miller, citado por Gilles Deleuze, in *Spinoza, Philosophie pratique*, Paris, Ed. de Minuit, 1981, p.24.

III

A FÁBULA DO MUNDO

Por mais que refletisse, nenhuma história me surgia.
O acaso veio então em minha ajuda. Tornei-me viajante.

V.S. Naipaul, *Como me tornei escritor*

Aqui chegada, retive o desenho de um certo perfil de sujeito e, por seu intermédio, de um particular imaginário. E fui consentindo na presença de uma bipolarização como marca deste percurso criativo e dos universos ficcionais do autor, entre o *ego scriptor* e o *id* do escritor, entre a representação mimética e a transfiguração desrealizante, a saga e a fuga, o coletivo e o singular, entre a imaginação aérea e a descida aos infernos, a polifonia de modos e a unicidade da voz, o tom profético e o iconoclasta, entre a transitividade e empenhamento social e a intransitividade e rutura estética. Dou como certo que, e qualquer que seja o lugar ocupado pelo mundo real, na utilização de uma evidente e identificável referencialidade informativa, prevalece aqui o postulado de que a escrita (da ficção) pré-existe e cria um espaço-tempo outro e autónomo, que nasce perante nós como um mundo possível. E nem a prática do regresso das personagens²⁴ utilizada na *Tetralogia Lusitana*, que procura, enquanto estratégia de construção in *medias res* e de criação de um efeito de real, afirmar a realidade descrita pelos textos ficcionais como anterior ao próprio ato de escrita, chega para lhes conferir o regime documental que comprovaria o seu estatuto de objeto real, mesmo fora de qualquer interpretação de natureza psicanalítica.

²⁴ Para me servir da expressão *retour des personnages*, consagrada desde a *Comédie Humaine* de Balzac.

Mas muito separa o universo imaginário que anteriormente me interessou daquele que o texto *O Murmúrio do Mundo* e, de certa forma também *Vanitas, 51 avenue d'Iéna*, nos propõem.

Igualmente investidos pela Literatura e pela Cultura – em diálogo com extratos textuais de 37 autores portugueses e estrangeiros, n'*O Murmúrio do Mundo*, e com uma dezena de telas da coleção de Calouste Gulbenkian, em *Vanitas* –, estas obras diferem substancialmente das anteriores, em planos vários mas todos determinados pelo sujeito, pela sua inscrição na escrita, pela sua relação com o mundo e pelo modo como assimilam e se apropriam da matéria da enciclopédia, intertexto ou museu imaginário.

Longe da anterior atitude irónica, cética ou paródica, é num diálogo inspirador com a Cultura que assentam as suas tramas – e propositadamente não emprego aqui o singular que distinguiria a viagem à Índia de uma noite de conversa com Calouste Gulbenkian: dois cenários, é certo, duas atmosferas, dois modos de escrita, mas a mesma atitude de acerto e de apoderamento de obras, pictóricas ou escriturais, que Almeida Faria admira e que quer restituir no que têm de eterno e de absoluto, como referências-obras, primas e singulares, através de uma interlocução que se aparenta a um desdobramento.

Referi mais acima, a propósito das narrativas que acolhem as digressões de um utopismo delirante, a dificuldade em prender alguns dos seus textos. Idêntica resistência apresenta o texto *Os Passeios do Sonhador Solitário*, que tendo aqui a aproximar de *Vanitas* e d'*O Murmúrio do Mundo*, reconhecendo-o embora como “vénia paródica”, como diz o próprio autor.

Julgo poder incluir estes três textos na categoria de “narrativa”, narrativa de viagem, *O Murmúrio*, narrativa de sonho, *Vanitas* e *Os Passeios*, afastando-os do “romanesco” que norteara a sua obra anterior. E se a viagem à Índia parece descobrir o mundo real, visível e material, a vida em ebulição e devir, e os dois contos filosóficos evocam o reino dos mortos, mundo impalpável do passado ou do inferno, por onde desfilam espectros e figuras indefinidas, entre o humano, o animal e o

vegetal, todos concitam a abstração especulativa a partir da fantasia do visto ou do sonhado, não sendo todos no fundo senão o lugar da inteligência e da construção de um pensamento e de uma certa forma de tomada de consciência da (ir)realidade. Não diz o filho de Jean-Jacques, tão próximo do Neveu de Rameau, “tento manter a minha atividade convivendo com fulanos inteligentes, artistas de preferência e alguns aventureiros” (*Os Passeios*: 14)?

No fundo, e na diversidade de tom e de tema, é uma nova relação do sujeito ao mundo, do escritor ao real que estes textos nos oferecem. E é sobretudo desta relação problemática que agora me ocuparei.

A ILUSÃO ESTÉTICA

A noção da *vanitas* deve reter a nossa atenção, justamente até no sentido de entendermos o limite do jogo que a arte literária, e precisamente retórica, contém e convoca. Mais, recordando que Almeida Faria consagrou a sua vida profissional a uma reflexão sobre a arte e que a sua obra literária apresenta estranhas afinidades com o génio pictural de Mário Botas, creio poder encarar, retomando a expressão de Eduardo Lourenço, a leitura de *Vanitas* como um convite a meditar sobre a “anti-vanitas” que é o valor estético. E como não ler também nas sucessivas noites do narrador d’*Os Passeios*, nos constantes confrontos com os seus duplos, ou sócias, e sobretudo no enfrentamento final com as duas diferentes visões (e versões) da sua vida o percurso inevitável que culmina com a revelação da vaidade das vaidades, a ilusão da própria vida, de uma vida-cópia?

Tais factos não me levam a abandonar Edgar Poe, cujo pensamento filosófico tem uma amplitude que, mais do que nos seus contos, é perceptível no “poema” cosmológico *Eurêka*, a que Gulbenkian faz sem dúvida alusão quando, depois de ter ele próprio parodiado a definição pascaliana de universo, evoca as “esferas de matéria transparente” que tornam o além muito próximo de nós. Se os comentadores de *Vanitas* se referem com razão à *Philosophy of Composition*, traduzido por Baudelaire sob o título *Genèse d’un poème*, esquecem-se, contudo, de mencionar outros textos de carácter mais elevado, como, em particular, “Le domaine d’Arnheim”, onde a estética de Edgar Poe confina à teologia. Curiosamente esta novela (que inspirou uma tela a Magritte) põe em cena um milionário, Ellison, amigo do narrador, que utiliza uma porção da sua imensa fortuna a corrigir, ou a redimir, a Natureza (neste caso, um vale) pela Arte (e

nomeadamente pela arquitetura paisagista). Não me espanta que Gulbenkian, também ele seguidor dos “perfeccionistas”, tenha querido construir o *seu* parque na Normandia. Sem abordar a problemática das relações entre a arte e o dinheiro, que recebe um tratamento pelo menos elíptico neste conto, não posso deixar de sublinhar a importância que ela reveste numa reflexão geral sobre o *valor* da arte e sobre os seus comprometimentos com o Capitalismo: notarei apenas que o que salva Gulbenkian, como Ellison, é o culto da Beleza, não do Dinheiro.

E é somente nesta questão de uma mística das obras e da criação estética que me deterei. Fá-lo-ei estabelecendo um paralelo entre uma passagem de *Vanitas* e a célebre página de *La Prisonnière* onde Proust conta a morte de Bergotte visitando uma exposição onde deseja rever a “Vue de Delft” de Vermeer. Gulbenkian chama a atenção do seu hóspede para o “minúsculo reflexo da janela no bojo da jarra” na natureza morta de Fantin-Latour representando um vaso de hortênsias. Como poderia o colecionador, ou o autor do conto, não ter pensado no “petit pan de mur jaune”, minúsculo pormenor do quadro de Vermeer, onde Bergotte-Proust descobre uma prova, não da existência de Deus, mas da postulação de um além do nosso mundo terrestre que dá sentido ao longo esforço humano para atingir o Bem e o Belo.

*Il n'y a aucune raison dans nos conditions de vie sur cette terre [...] pour l'artiste athée à ce qu'il se croie obligé de recommencer vingt fois un morceau dont l'admiration qu'il excitera importera peu à son corps mangé par les vers, comme le pan de mur jaune que peignit avec tant de science et de raffinement un artiste à jamais inconnu, à peine identifié sous le nom de Vermeer.*²⁵

O “petit pan de mur jaune” não deixa de encontrar equivalente n’*Os Passeios*, na reflexão final do narrador: “Um

²⁵ *La Prisonnière, À la recherche du temps perdu*, Bibliothèque de la Pléiade Paris, t. III, 1954, p. 188.

instante de verdade basta para a vida inteira” que aproxima da definição de “facto estético” para Jorge Luis Borges, aquele instante em que os tempos se diluem e se encontram e a causalidade se pode inverter: “ciertos crepúsculos y ciertos lugares quieren decirnos algo, o algo nos dijeron que nos hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético”²⁶. E não será esta “iminência de uma revelação” – “a thing of beauty is a joy for ever” do verso de Keats – o “raio verde” de que fala Júlio Verne, autor bastante presente em Almeida Faria, estranho fenómeno ótico que aparece ao nascer ou ao pôr do sol, aquele instante em que do mundo dos vivos se passa ao reino dos mortos?

Que Fantin-Latour tenha sido, por assim dizer, o Vermeer de Gulbenkian e que o colecionador tenha querido resguardar as suas telas, colocando-as num meio mais propício, rodeadas de outros tesouros, é o que parece evidente quando o ouvimos falar das suas obras de arte como fontes de alegrias no além, pelo menos para ele que, tomado pelo repouso definitivo, aceitou “interromper o ciclo dos aperfeiçoamentos sucessivos” da metempsicose. Permanecendo pancalista na morte (ou no que se lhe assemelha), continua a experimentar um prazer espiritual ao rever as obras-primas entre as quais soube criar ou descobrir, segundo o génio próprio do colecionador, uma *harmonia*. É a palavra alma que lhe vem aos lábios:

Acha que exagero se lhe disser que os objectos vivem na alma do colecionador, tal como a alma do colecionador permanece viva nos seus objectos? (Vanitas: 46-48)

De novo se impõe o confronto com o platonismo de Proust. Assim as casas e os palácios de Gulbenkian, repletos de obras de arte enquanto viveu, e os museus que visitou serão partes integrantes de um universo ao qual apenas os amantes da arte podem aceder:

²⁶ Jorge Luis Borges, *Otras Inquisiciones*, 1952, p.12.

*Un certain univers, perceptible pour nous en ces parcelles dispersées çà et là, dans telles demeures, dans tels musées, et qui étaient l'univers d'Elstir, celui qu'il voyait, celui où il vivait.*²⁷

Não posso deixar de interrogar aqui o lugar da Arte, na sua rivalidade com a Literatura. E uma questão se impõe: haverá um privilégio metafísico da arte plástica, e da pintura em particular, de que a literatura fosse excluída? É toda a questão da natureza da imagem... e é quase estranho não haver no conto nenhuma reflexão, mesmo esboçada, sobre a noção de representação, o que teria talvez levado a discutir a pertinência da famosa depreciação da pintura por Pascal:

*Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux.*²⁸

Mas compreendemos que Gulbenkian não gosta da abstração e ainda menos da pintura abstrata (que o “irrita”) e que não foi só a noção moral de vaidade que lhe interessou, mas sim a imagem pictural arrumada sob esta etiqueta. O colecionador, muito mais do que as ideias, amou os livros, como leitor e bibliófilo, e frequentou certos escritores – entre os quais, em primeiro plano, Saint-John Perse, “bom poeta, creio”, com o qual trocou numerosas cartas, e é importante notar que a apreciação que faz dos homens de letras comporta alguma ambiguidade, enquanto que permanece inteiro o respeito que nutre pelos pintores. Assim, voltando à vaidade entendida agora não no seu sentido iconográfico, mas psicológico, sou obrigada a admitir que os escritores aparecem particularmente sujeitos a esta fraqueza:

O Walter Scott, o Victor Hugo, e outros, possesos pela vaidade é que precisaram de casarões à sua imagem. À maison visionnée

²⁷ *Ibid.*, p. 255.

²⁸ Pascal, *Pensées* (1962). Paris: Gallimard, Livre de Poche, fragment 116, p.73.

habitant visionnaire. *Só um vaidoso escreve frases destas. Hugo evidentemente. (Vanitas: 51)*

Gulbenkian não insistirá nesta fraqueza das gentes de letras. Ao contrário, uma vez terminado o encontro com o fantasma, o pintor, regressando ao seu “quarto de criada”, procura recordar os acontecimentos do dia anterior e retoma o tema:

Fui ao Café des Lettres, cinquenta e três rue de Verneuil, experimentar uma assiette Nobel à base de salmão, de arenque e tosta Skagen coberta de camarões com molho de aneto ou luzendro, e trouxe a ementa para servir de amuleto a um amigo que, na sua vaidade das vaidades, todos os anos anseia receber o cheque e a glória desse prémio. (Vanitas: 56)

Esta *assiette Nobel*, claramente mal digerida, terá por certo sido o fator que desencadeia a aparição noturna e a meditação consecutiva sobre a “*vanitas* inerente a toda a arte”. Podemos divertir-nos a procurar adivinhar a identidade desse *amigo* que aspira à recompensa suprema do mérito literário, mas, seja ele quem for, o que importa aqui é que se mistura à voz do narrador a do próprio autor tão hostil à feira das vaidades que é a instituição literária, pelo menos no mundo dos vivos. Quanto a saber por que estão os escritores mais expostos à vaidade do que os pintores ou os filósofos (já em Platão os oradores Hípias, Górgias e Protágoras não estão isentos deste defeito), o conto não nos esclarece. Por outro lado, as *palavras* comparadas com a imagem – e por extensão a literatura com a pintura – traem uma enfermidade congénita, pois que nunca a descrição de um quadro – a éfrase – poderá equivaler à imediatez do efeito pictural:

[...] por muito que se somem substantivos e adjetivos e todo o arsenal dos dicionários, jamais as palavras nos trazam o que num instante a mente recebe da imagem. (Vanitas: 58)

É a própria condição discursiva – a descontinuidade dos signos – que impedirá sempre que a página seja lida no instante de uma revelação (o conhecimento intuitivo é para São Tomás a prerrogativa dos anjos, aos quais aliás o fantasma de Gulbenkian se refere). Mas é certo que a literatura (que a poesia transcende) sofre de uma insuficiência ontológica, de um pecado original, e se o paraíso é bem “une immense bibliothèque” (Bachelard, 1960: 23), só o poderá ser pela operação de um divino redentor.

O conto *Vanitas, 51 avenue d'Iéna*, relatando uma noite com o Senhor Gulbenkian poderá ser posto em paralelo com o conto de Paul Valéry intitulado *La Soirée avec Monsieur Teste*. Por um lado, um riquíssimo esteta afirma que a arte é mais forte do que a morte, por outro um asceta, vivendo num quarto banalíssimo, pensa encostado ao Nada. O pintor Degas, modelo de Monsieur Teste, teria servido de ligação entre os dois textos, ambos aliás marcados com o selo de Edgar Poe. Nos dois contos, graças à facilidade e à desordem que a conversação autoriza, os temas mais sérios são abordados e logo abandonados, fazendo os narradores, ao mesmo tempo, prova de desenvoltura e de respeito em relação à personagem central, Calouste Gulbenkian ou Edmond Teste. O leitor que se arrisca a comentar estas obras, tão fortes quanto breves, não pode senão adotar a mesma atitude e, desconfiando de qualquer mistificação, convencido do carácter ilusório da representação, acaba por reconhecer que, ao denunciarem a vaidade da literatura, estes textos, cada um à sua maneira, lhe consagram um pequeno *mausoléu*... imaginário.

Mas a questão da relação (falava há pouco de rivalidade) entre a Arte e a Literatura não se esgota neste conto de contornos filosóficos e deve levar-me igualmente a *Os Passeios do Sonhador Solitário*, onde o mundo dos livros constitui o centro da trama diegética. Começo por relembrar o gesto do pintor Mário Botas, que gostava de dialogar com os poetas e os escritores, e misturar, em pé de igualdade, a pintura e a escrita, e por considerar as várias faces do jogo intertextual, tão fundamental para a compreensão deste conto como o era em *Vanitas*, presente na evocação do *spleen* de Paris, vertido em *le spleen de moi-même* por

Mário Botas, e na compreensão da complexidade de relações tecidas entre *Os Passeios* e as *Rêveries*. De facto, ao aproximar as várias etapas do itinerário do narrador nos dias passados em Nova Iorque das *promenades* de Rousseau, vejo surgir, diferentemente tratada, a matéria que contudo as une – o entendimento da solidão, da meditação, da *flânerie*, do lugar da natureza ou da urbanidade – e, por conseguinte, a conceção (romântica ou idealista ou moderna) do *eu*, na sua essência e na sua substância (da unicidade absoluta de Rousseau à duplicidade dos múltiplos desdobramentos de Almeida Faria), e a atitude de sinceridade ou ironia que dela decorre.

Mas no interior desta teia que sustenta a sua composição, desenham-se outros fios essenciais à estruturação do conto em torno da ideia da centralidade da Literatura.

[...] naquela mesma avenida, num dia de março ensolarado, vi um cavalheiro alto, de cabelo branco e pele muito clara, imponente, impecavelmente vestido e de bengala, apoiado no braço de uma mulher ainda jovem, um velho decerto cego pelo modo vazio de olhar o espaço; logo o reconheci pelas fotografias: era Borges. A minha timidez não me permitiu dirigir-lhe a palavra, mas mal eles desapareceram no meio da multidão, reparei na pequena livraria espanhola, o que considerei um sinal e resolvi comprar um livro qualquer de Borges [...]. Passados vinte anos, eis-me entrando na mesma livraria e pedindo o mesmo livro [...]. (Os Passeios: 18-19)

Nas suas sucessivas deambulações, o narrador cruza Jorge Luis Borges e Joseph Brodsky (“o [s]eu sócia com sucesso?”), duas figuras da literatura universal como duas etapas maiores de um percurso literário que aqui se persegue, evoca livrarias e editores, ao mesmo tempo que pisca o olho a Rimbaud e vai aludindo a Leibniz, Lucrecio e Aristóteles, Apuleio e Virgílio, Ulisses e Orlando Furioso, madame de Warrens e madame d’Épinay, Scott Fitzgerald, Andy Warhol, Jane Kramer, Walter Raleigh, e ainda ao hotel Chelsea ou ao palacete de Girardin em Ermenonville. Tudo com um fundo de referências míticas e

bíblicas, a culminar na fabulosa passagem de atmosfera ctoniana na “escuridosa parte do parque” onde o narrador se defronta com a tríade infernal, uma erínia, um golem e uma mandrágora, num vaguear pela cidade e pelos livros.

Em Borges se demora, e na leitura do seu *Manual de Zoologia Fantástica* onde, colhendo inspiração no imaginário animal, procura interpretar a sua natureza profunda, e nele se revê em idêntico amor por uma cidade de eleição, Nova Iorque ou Buenos Aires. De Rousseau se serve também para inscrever a sua deambulação pela cidade numa ociosidade meditativa e livre de constrangimentos e evocar ironicamente o que sobre ele lançou a desonra, cruzando as estações percorridas com a *saison* de Rimbaud que assim o guia por dentro de um novo imaginário.

Esta geografia literária, com escalas várias em lugares e tempos marcados, é comparável à geografia pictural de *Vanitas*, num percurso cruzado por telas e por livros, por escritores e por pintores, pela palavra e pelo pensamento criativo de todos os que foram nutrindo e alimentando a escrita e o imaginário do escritor.

O tópico da coleção – a que aludi a propósito das telas de Calouste Gulbenkian – tem aqui correspondência na ideia de biblioteca, ambos conjunto infinito de quadros ou de livros, soma heteróclita e heterogénea, mas em processo de ordenação. E se a totalidade de pinturas evocadas ou descritas em *Vanitas* funciona como uma espécie de museu imaginário para Almeida Faria, ao mesmo título que, no registo onírico e fabuloso, as telas de Mário Botas, é agora a reunião de obras literárias e de escritores, a que vagamente alude ou que claramente nomeia, que simbolicamente remete para a ideia de biblioteca cujos volumes contêm as infindáveis virtualidades da realidade. É evidente a analogia entre *A Biblioteca de Babel* e *Os Passeios*, onde o narrador deambula, numa atmosfera literária, mítica e feérica, por entre autores, textos e personagens, ao mesmo tempo que percorre o mundo, procurando, através da literatura, lê-lo e decifrá-lo.

E se o museu contém a ideia da arte como reconfiguração, a biblioteca é o lugar do livro onde, pela palavra, o tempo e o espaço, conhecidos e desconhecidos, reais e imaginários, coabitam e nos são acessíveis. É nestes lugares de memória e de esquecimento, no museu e na biblioteca, universais ou imaginários, que o universo de Almeida Faria se constrói e se inventa, fora de qualquer mapa, na plena consciência da natureza ilusória de toda a arte e da sua necessidade vital.

O REAL E O SEU DUPLO

En me résolvant de ne chercher plus d'autre science que celle qui se pourrait trouver en moi-même ou bien dans le grand livre du monde...

René Descartes, *Discours de la Méthode*

Pareceu-me legítimo interrogar estes textos na perspectiva de um outro sujeito e de um outro mundo, sendo certo, ainda assim, que o regime narrativo d'*Os Passeios* ou de *Vanitas* não pode coincidir com o da narrativa de viagem que *O Murmúrio* nos oferece.

Reparo no que se passa com *O Murmúrio*, em que o relato de viagem não gera o mundo, mas dele decorre, sendo o texto concebido a partir e em vista da observação do real e só por ele ganhando existência. O sujeito é agora aquele que viaja e capta o mundo, anterior ao seu olhar. O Eu-viajante, na integridade do seu corpo e do seu espírito, preso a sensações e alerta e curioso de tudo, atenta no real que observa e percorre, na sua absoluta exterioridade. O olhar que nele poisa, entrançado de olhares e de vozes que antes de si o habitaram e descreveram, interessa-se agora pelos humanos que nele vivem e pelas coisas que o preenchem, em busca de uma inteligibilidade de tudo o que ali existe, procurando registrar as “coisas vistas”, obra ou fenómeno humano. O criador do mundo ficcional parece encontrar enfim o mundo – detendo-se para escutar a sua palavra – na multiplicidade contingente das coisas, e, investido de Cultura, torna-se ele próprio sujeito-mundo. E neste caminhar, do *eu construtor* ao *eu recetor*, dos sujeitos das estórias ao Sujeito da História, o eu, desfocando em si o instante do inconsciente (que o habita e se projeta no texto), é agora invadido pelo fenómeno,

cedendo, de certa forma, o lugar à Cultura. O mundo não gira já à volta do escritor, mas é o escritor que em torno dele circula para melhor apreender essa exterioridade radical, esse outro (e não já o outro-em-si). E o texto, que se escreve, escreve o mundo a partir do mundo, tão inesgotável e diverso quanto aquele que a imaginação lhe oferecera, ao longo de tantos anos, também ele povoado, como os seus anteriores universos ficcionais, do sentido da aventura humana, do excesso de objetos culturais, de memória e de utopia, de fantasia e de mistério. Idêntico *horror vacui* aqui reencontramos, mas no espaço agora preenchido se encontra o olhar e a memória, o instante e a duração, ou, dito de outra forma, o espaço é aqui investido, não tanto pelo imaginário, mas sobretudo pelo trabalho do tempo. Nesta “viagem ao país do real”, o viajante vê o mundo para lá das aparências e constrói, em espessura e duração, a memória das coisas que para além dele persistem.

É certo que já antes o sujeito antevira essa anterioridade e se quisera aproximar de si, em *Vanitas*, embora travestido, sob a máscara de Mário Botas – mas não há uma notável consonância, uma (quase) osmose entre ambos? –, já anteriormente fizera do que realmente existe – os quadros pintados por pintores de renome e que constituem a coleção de Gulbenkian – o centro de uma digressão, na origem de um conto de contornos filosóficos. Mas poderemos dizer que o regime de existência da obra de arte é idêntico ao resto dos objetos do mundo?

É igualmente verdade que se servira já de palavras que carregam outros tantos mundos, repletas de saberes e erudição, de um vasto palimpsesto onde, explícita ou implicitamente, se cruzam um sem número de referências da(s) Literatura(s), da História, da(s) Mitologia(s), da Filosofia, da Arte, da Estética, da Bíblia, deslumbrando o leitor (comum?) com páginas de enciclopédia, para o acordar num universo cultural que o interroga e interpela, tanto quanto o inibe e o frustra. E se aqui reencontro o que constituiu matéria de anterior análise – o entrelaçamento de textos e vozes, o diálogo com a História e o foco na portugalidade, a viagem e a memória, o horror

do vazio e a realidade pletórica – tudo é agora formulado de outra forma: o intertexto torna-se voz autónoma (não sendo já um discurso passado pela consciência crítica do autor), o sonho (de um *ailleurs*) é concretizado, a memória verificável, o real hiperbólico não decorre de uma imaginação – ou de uma memória fantasiosa – mas sim de uma observação escrupulosa, pois, como dizia Hamlet, “There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy” (*Hamlet* I.5, 167-168), citação tanto mais justificada quanto o narrador d’*O Murmúrio do Mundo* refere Elsinore: “Fora, no largo sem ninguém, o coração e a cabeça do que foi o Império Português do Oriente tem agora algo de Elsinore.” (*O Murmúrio*: 64)

Não há dúvida de que estamos perante uma nova escrita, desencadeada pelo real, através de uma diferente modelização artística, que não é já processo de invenção, transformação ou reconstrução do mundo, processo transfigurador, obra de imaginação, mas traz uma nova paisagem ontológica, não noética, não imaginária ou meramente textual. *O Murmúrio do Mundo* vem depois do mundo Índia, que antes dele existe, ao invés do que acontece com todos os outros textos, surgidos apenas depois da escrita que os criou. E assim se altera o ato e o processo de representação: se a representação é ausência (do representado), só verdadeiramente existe representação n’*O Murmúrio do Mundo*, pois que em todo o resto da sua obra nada é representado, mas criado a partir do nada, pela palavra e pela imagem. Pode Montemínimo ser Montemor, mas Montemínimo é sobretudo o lugar imaginário habitado por seres igualmente imaginários, onde, numa sexta-feira santa “igual a todas as sextas-feiras santas”, um jovem se revolta e um fogo alastra numa mata de eucaliptos que a escrita inventou²⁹.

²⁹ « Dans le domaine de l’art, il n’y a rien qui soit préalable à l’œuvre, qui soit son origine ; c’est l’œuvre d’art elle-même qui est originelle, c’est le secondaire qui est le seul primaire ». Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, 1971, p.106.

E o real, nesta narrativa de uma viagem, considerado não apenas na sua dimensão factual, enquanto coisa relativa a ocorrências ou acontecimentos, alarga-se a tudo o que tem uma existência física e efetiva: à História se acrescenta assim a Geografia do mundo, tanto quanto as produções concretas da Cultura, da Arte e da Literatura. Mas não será a inegável realidade da Índia contemporânea como a dobra realista de uma irreabilidade mais essencial ainda?

1. A viagem filosófica

Sem recusar os marcadores textuais consagrados pelo género – da evocação da partida que abre o livro aos gestos obrigatórios de quem parte, passando por um piscar de olho ao velho lugar comum da fascinação do oriente –, *O Murmúrio do Mundo* situa-se (e situa o leitor) de imediato num lugar não-comum, textual e epistemológico. De facto, o relato não se esgota aqui na passagem obrigatória pelas etapas legitimadoras da viagem – a partida, a chegada, os deslocamentos, as coisas vistas, as visitas, as peripécias e os percalços do percurso, o confronto com o desconhecido maravilhoso –, e nem sequer delas faz o seu epicentro, deslocando o essencial para um outro lugar, que vai do espaço ao tempo, do presente ao passado, da observação à reminiscência, da visita ao local à revisitação do universal, numa viagem filosófica em que o movimento não se concebe apenas para fora, mas também para dentro, viagem que é igualmente leitura, saber e erudição, confronto com a alteridade e redefinição da sua própria situação no mundo.

Despachada a bagagem dita de porão, embarcámos aos trinta dias de novembro num avião sem nome de santo mas dotado do dom de trespassar os céus a altas velocidades. (O Murmúrio: 19)

Evocado o momento da partida, segue-se de imediato a questão que todo o viajante coloca *in peto*: para onde vou? por

que vou?, aqui traduzida na interrogação sobre o fascínio que o destino acorda na memória – “Mahatma Gandhi, Ganges, Gama, Goa, Buda, guru, Ayurveda, karma, Kama Sutra, Mahabharata [...]” –, e nesta enumeração longa e heteróclita cabe já uma amálgama de pitoresco, como se o viajante quisesse libertar-se de vez dessa dose de cor local que inevitavelmente se cola à palavra Índia, para poder passar além e avançar.

E é ainda com o registo da memória, entre impressão e recordação, num sentir com o corpo e com a lembrança, que o texto prossegue, para arrumar a expectativa do viajante na linhagem de experiências por outros vividas e descritas, como a de Camões – “quando Camões aqui desembarcou, vir à Índia exigia (nas suas palavras) uma travessia *longa e áspera*.” (*O Murmúrio*: 21) – ou Salman Rushdie – “chama-lhe filha mestiça de um casamento luso-britânico”, ou pelas suas próprias vivências, mais próximas – “Suspeito [...] que em certos lugares somos assaltados de modo enigmático pelo difuso pulsar de existências passadas, pela memória acumulada daqueles que antes de nós ali passaram. Lembro-me de descer de noite do comboio em Veneza num longínquo novembro [...]” (*O Murmúrio*: 20) –, ou distantes, como as “imagens dos [seus] antigos manuais escolares”, como se a sua memória fosse um lugar habitado por outros e por outras memórias que assimila como suas e assim inteiramente lhe pertencem.

E só depois vem a observação do que o rodeia, ainda em terra – “Na maioria das cadeiras e sofás em volta das mesas baixas, muitos indianos aguardavam já a hora de embarcar” (*O Murmúrio*: 21) –, mais tarde na chegada ao aeroporto – “o aeroporto internacional cheirava a mofo, apesar do ar condicionado” (*O Murmúrio*: 27) – e as primeiras imagens da cidade de Bombaim – “Fora, no calor compacto, odores fortes a gases de automóveis, a sujidade, a suor. E crianças-rapazes pedindo.” (*O Murmúrio*: 28)

Nos vários andamentos desta abertura – da partida de Lisboa à chegada a Bombaim –, o texto vai alternando o discurso do narrador, que se manifesta na primeira pessoa do

plural (pois fala em nome do grupo de visitantes portugueses do qual faz parte), com o de quantos, antes dele, realizaram esta mesma peregrinação, num diálogo de vozes que interagem tranquilamente, como se em presença umas das outras estivessem e entre si trocassem razões e entendimentos. Sem serem claramente identificadas, nelas reconhecemos palavras dos nossos cronistas antigos, de filósofos e pensadores modernos e contemporâneos, de escritores e poetas de todos os tempos, num concerto surpreendente de tom, como se uns e outros, como o coro no teatro grego, se fossem comentando e à discussão fossem trazendo novos argumentos. É aliás pela leitura que tudo começa, ainda no “gigante volante”, ler e escrever (no bloco que o viajante consigo traz) encontrando-se no gesto de citar, “sem aspas, sem indicação clara do citado”, num jogo intertextual³⁰ que quer significar “o diálogo com um único texto, aquele que não é seu...” (Rubim, 2012: 15/2).

As referências concretas às circunstâncias e situação da viagem, “aos cómodos incómodos dos [...] passeios aéreos”, às esperas, às desoras de tudo, à fadiga, que vão pontuando o texto, trazem o leitor à factualidade do deslocamento, lembrando-lhe o lugar e o tempo de onde se fala: assimilada a todas as viagens que a antecedem, esta é contudo uma jornada única que só no interior de cada viajante encontrará verdadeira ressonância e sentido, na convicção de que a literatura é esse lugar onde convivem o *lointain extérieur* e o *lointain intérieur*, a *alteridade exterior* e a *alteridade interior*, e se cruzam a estranheza e a bizarria do mundo e do ser:

Num misto de curiosidade e de cansaço, adivinho em vez de ver, a fadiga alerta-me os sentidos, os ouvidos tornam-se mais atentos, as narinas mais sensíveis, reparo melhor em cada ser, em cada som ou cheiro, sem saber se fico mais consciente de mim mesmo ou se o espírito do lugar toma conta de mim e me dissolve nele. (O Murmúrio: 20)

³⁰ No final do livro, uma nota esclarece: “Frases em itálico sem indicação da sua origem são dos autores seguintes...”

Se me demorei nestas páginas iniciais, é porque elas são exemplares de todo o livro e podem ser tidas como uma *mise en abyme* d’*O Murmúrio do Mundo*, na articulação dos vários planos de restituição do real e de cruzamento de memórias e de épocas, acentuando a sua grande originalidade compositiva e escritural.

Ao longo de 100 páginas, acompanhamos o narrador-viajante por entre a paisagem natural e humana que a ele se ofereceu durante os 15 dias que durou a sua viagem. Vimo-la do céu ou do interior de um automóvel de vidros fechados, percorremo-la a pé ou de barco, por terra e por mar, de noite e de dia, entrámos em jardins e palácios, igrejas, feitorias e pagodes, confundimo-nos com a multidão ruidosa e ouvimos o silêncio das preces, aos deuses e às deusas, por entre estátuas e símbolos, ruínas e destroços, saboreámos alimentos e fragrâncias, condimentos e especiarias, conhecemos lendas e receitas, práticas e costumes, entre vestígios de uma memória coletiva e a realidade das coisas observadas.

Nelas nos foi contado o caos multicultural que muitos, em outros tempos, nos haviam já contado, na evocação longínqua do império português, sem nostalgia nem ressentimento. Tudo faz parte das “mil faces da Índia”, tudo diz a substância (excessiva) de um país tanto quanto a sua estranheza e opacidade pois “que aqui a realidade é tanto mais provável quanto mais inverosímil.” (*O Murmúrio*: 29)

E, no final, confessa:

Quem regressa de uma terra tão diversa traz fragmentos de caras, casas, ruas, cheiros, quartos, uma carga de imagens que, na alfândega-roleta do lembrar e esquecer, deveria pagar excesso de bagagem. (O Murmúrio: 111)

Prestes a regressar, “carregado de cores e de cansaço”, o narrador assume a primeira pessoa do singular, como vai acontecendo ao longo da narrativa, para descrever o único objeto que trará consigo como recordação:

Isso me levou a comprar dois pacotes de chá, não pelo chá em si mas pelas embalagens, sacos de veludo preto com os dísticos Rich Assam Tea e Pure Indian Tea gravados a negro sobre rótulos dourados ou verdes. E, em vez de um simples atilho ou cordel ou elástico, um cordão dourado e entrançado em estilo de alta passamanaria servia para abrir e fechar os sacos, coroando-os como os galões de certas fardas, ou como a borla e franja do capelo dos doutorados em certas universidades. (O Murmúrio: 109-110)

Mas não é só este objeto que traz na mala.

Vim ainda carregado de algo mais: um outro modo de olhar, a certeza de não pertencer àquele tipo de viajante que não fala do que vê, mas do que imagina ou deseja ver. Trouxe comigo um bloco confusamente escrevinhado, uma curiosidade acrescentada, uma crescente descrença na elegância da descrença. E tornei-me mais atento à infundável memória do mundo, mais capaz de escutar o incansável murmúrio do mundo. (O Murmúrio: 111)

Tínhamos intuído tudo isto ao iniciar a nossa leitura: um outro modo de ler e de olhar, uma curiosidade, uma diferente atenção e escuta. O mundo no centro de tudo, o mundo real e visível, mas também a sua memória e a sua voz interior, o seu murmúrio. E a resposta a eventuais dúvidas sobre o que o escritor procurava e o que queria vir a encontrar na Índia: “Uma sabedoria, uma religião, uma memória de Portugal?”³¹

2. Encontros com fantasmas

Detenho-me no encontro de Almeida Faria, viajante do século XXI, com um estranho viandante, ou melhor espectro de outro tempo, que ocupa um lugar central neste texto, e com

³¹ António Rego Chaves. s/d. *Meio século depois (O Murmúrio do Mundo – A Índia Revisitada)*, p.1.

dois outros seres fantasmagóricos que haviam já cruzado o seu caminho e a sua escrita: o filho de Jean-Jacques, “o esgalgado figurão de cartola, triste focinho e orelhas caídas” (*Os Passeios*: 22) e o “cavalheiro [...] calvo, de rosto redondo que o bigode e as densas sobrancelhas sombreavam, de carnudas orelhas e nariz direito.” (*Vanitas*: 13)

Já tínhamos visto como, próximo do registo onírico, surgia o estado de semi-inconsciência que autorizava uma livre emergência do fantasma, ligado a uma recente (e inspiradora) percepção da realidade, nos textos da *Tetralogia Lusitana* e sobretudo em personagens adolescentes, mas sempre de forma pontual e com uma função metafórica facilmente identificada. Também sabemos que os espectros são habituais frequentadores do universo ficcional de Almeida Faria, povoando os sonhos e os delírios de algumas personagens e integrando a categoria dos monstros com os quais estas convivem. Mas o fantasma do pintor flamengo adquire aqui uma consistência só idêntica à de Calouste Gulbenkian, em *Vanitas*, e à do *gentleman* “deslocado no tempo e no lugar” que o narrador de *Os Passeios* encontra no metro de Nova Iorque. Contrariamente a todas as outras, estas três figuras fantasmáticas, largamente descritas na sua aparência física, assumem uma identidade (possuem um nome, Calouste Gulbenkian, Wundt, Miguel Sweerts, e um passado), são protagonistas de uma história e arrogam-se o direito a uma voz e a um discurso que as singulariza. Mais ainda, todas mantêm um laço com o real, ou melhor, têm – ou tiveram – uma existência real, são a alma de um ser já desaparecido que regressa ao mundo dos vivos e se manifesta ao narrador de maneira visível, com ele dialogando. Será vontade de perceber “como funcionam os mundos inferiores” (*Os Passeios*: 35) ao convívio dos quais a noite convida, ou de afirmar a imortalidade da Arte e de quem dela e com ela sempre viveu?

Tudo as aproxima e em tudo são comparáveis: a semelhança física carnavalesca – “traje antiquado, o sobretudo azul, a gravata de seda, as calças, colete e casaco cinzento vinham de outros tempos ou de fora do tempo” (*Vanitas*: 13), a “compostura de

gentleman deslocado no tempo e no lugar, numa época em que tal ideia pertence ao passado” (*Os Passeios*: 12), “Corpete ou colete verde-velho, as calças amarelo-açafrão ou amarelo-enxofre em forma de balão, demasiado largas até para a mais exótica das modas atuais, e as tais botas altas de cano mole, descambado” (*O Murmúrio*: 55-56) –, a sua origem passada – mais próxima em Calouste Gulbenkian, falecido em 1955, longínqua para o filho de Rousseau, a situar algures em finais do século XVIII e mais ainda para o pintor flamengo do século XVII –, a relação com a França e a língua francesa – “[n]um francês que me soou um tanto arcaico” (*O Murmúrio*: 56), “fui francês noutra vida” (*Os Passeios*: 12), “num francês de estrangeiro mas quase sem sotaque” (*Vanitas*: 15) –, o gosto pela conversação, pela palavra partilhada, quase em solilóquio, e em discurso direto, em *Vanitas* e n’*Os Passeios*, em discurso indireto, n’*O Murmúrio*. E estes encontros são centrais no texto onde se integram, sendo que n’*Os Passeios* e em *Vanitas* constituem mesmo o cerne da trama ficcional.

Na diversidade das suas aparições e das situações que protagonizam, parece-me possível encará-las como uma espécie de *deus ex machina*, pelo seu carácter inesperado e improvável tanto quanto pela sua premência, não para o desfecho das obras, mas para a lógica interna que a elas preside ou as mobiliza. E se é verdade que sem o filho de Jean-Jacques Rousseau não haveria *Os Passeios do Sonhador Solitário*, como *Vanitas*, 51, *avenue d’Iéna*, não teria sido escrito fora da evocação do colecionador Calouste Gulbenkian, também *O Murmúrio do Mundo* teria, sem o encontro com Miguel Sweerts, sido amputado de um episódio essencial e a sua leitura não poderia ser a mesma.

Aqui chegada, poderei interrogar-me sobre o que são, aqui fazem ou representam estas figuras espectrais? São mero ornamento e diversão? Inscrevem-se na irresistível propensão do autor para a fantasia?

Creio poder afirmar que é pela voz destas figuras que se exprime o pensamento profundo dos textos e se transmite um saber e uma verdade. A proximidade da morte, que todos

representam, de modo mais ou menos simbólico ou fantasioso, e o conhecimento do mundo e da representação e ilusão que vivem na literatura ou na pintura autorizam-nos a vê-las como porta-voz de um *sermão* sobre a morte e a fragilidade humana, a afirmação do valor eterno das coisas belas e a salvação daqueles que as amaram. São eles, estes fantasmas reais, a declaração de uma *anti-vanitas* pessoal ou, melhor ainda, da Arte como *anti-vanitas*! E afinal o que é a cultura senão esse deambular por entre fantasmas?

3. Exotismo e alteridade

A viagem à Índia é para nós portugueses uma viagem a nenhuma outra comparável. Para nós inaugurou um tempo para sempre fora do tempo. Um tempo destinado a ser o único tempo da nossa história com a configuração de mito universal.

Não é por acaso que Eduardo Lourenço abre o seu prefácio com estas palavras, acrescentando de seguida “Toda a viagem é viagem à Índia” (*O Murmúrio*: 7) e, mais adiante “[...] todas as viagens à Índia [...] são sempre regresso ao que não sabíamos que éramos e nos esperava sem nos esperar.” (*O Murmúrio*: 10)

Esta viagem não é *mais uma* viagem mas *a* viagem (mesmo se muitas – se não todas – as viagens ficcionalizadas nos seus anteriores romances e contos são simbolicamente marcadas: Luanda ou São Paulo, Veneza, Paris ou Nova Iorque). Como a travessia do Mar Vermelho para os hebreus, a viagem à Índia pode ser lida como o evento fundacional da portugalidade, o momento em que a nação se torna mítica e fabulosa. E é ainda Eduardo Lourenço quem, muito oportunamente, nos recorda que “[...] essa fantástica realidade é não só uma tapeçaria fantasmagórica sem igual, mas, ao mesmo tempo, uma alegoria vivida de uma viagem como procura de nós mesmos. Não de nós e do passado antes de lá termos aportado, mas de nós para sempre outros e únicos, por esse encontro com um mundo que

nada tinha a ver connosco mas que logo nos deslumbrou pelo espectáculo da sua irreabilidade, como se fosse um outro mundo (e era e ainda o é...), um mundo que, como por magia e sem nada nos dar de visceralmente seu, nos deu uma outra existência, e, sem o sabermos, uma outra alma.” (*O Murmúrio*: 8)

E se esta viagem é insubstituível, é porque ela é uma forma de mergulhar nas origens, como um gesto de verificação e de validação, proporcionando um encontro único com o mundo, que é também um mundo revisitado, revisto, relido e reescrito, numa peregrinação que é simultaneamente histórica e narrativa, pois que “‘Índia’ quer ao mesmo tempo dizer um grande país algures na Terra e um vasto arquivo espalhado por toda a Terra.” (Rubim, 2012: 15/2)

Julgo útil recordar aqui as reflexões de Segalen sobre a viagem e o conceito de exotismo, tão confundido erradamente com a noção de pitoresco, sobretudo depois da moda literária saída de Bernardin de Saint-Pierre, essa espécie de distância cultural e geográfica percebida como um ligeiro e agradável *dépaysment*, eivado de superioridade, que a perspectiva pós-colonial rejeita, para dar conta da atitude do viajante Almeida Faria e da sua perceção do mundo visto na longínqua Índia. Mas antes, assinalo a figura do pintor Paul Gauguin, figura capital na história pessoal de Segalen, no claro parentesco que parece unir a admiração que o escritor nutria por este fugitivo da Europa que, tal como Mário Botas, tudo faz “pour être un autre en s’arrachant à soi-même” e para quem a arte de pintar mais não era do que uma forma de “rendre [...] les conceptions de [son] cerveau avec l’aide seulement des moyens d’art primitif.”

Não ignoro a dificuldade que hoje temos, depois de anos de reflexão pós-colonial, no manuseamento do termo *exotismo*, tido ainda como perigoso e ambíguo. E inscrevendo-se o fascínio do Oriente em discursos etnocêntricos que colocaram a tónica no estranhamento como instrumento de afirmação e de dominação Ocidental (Silva, 2018: 5), a Índia não pode deixar de ser um dos lugares marcados deste sonho exótico onde se alojaram muitos

dos clichés que atravessaram séculos e onde persistem ainda os fundamentos dos poderes imperiais.

Contudo, para Segalen, que procura reavaliar o conceito, restituindo-lhe autenticidade e rejeitando o “exotismo” de pacotilha do espírito colonial, a sensação de exotismo “n’est autre que la notion du différent: la perception du divers; la connaissance que quelque chose n’est pas soi-même” e o seu poder “n’est que le pouvoir de concevoir autre” (Segalen, 1978: 23), numa descoberta da alteridade, obnubilada, na lógica de um controle autoritário, pela ideia de assimilação, imediata e necessária.

Almeida Faria parece partilhar com o poeta Segalen idêntica concepção da viagem, fundada na distanciação de si e na liberdade. O viajante é para ele, como para Segalen, um *exote*, alguém que sai de si para procurar situar-se no interior do outro, no seu centro: “il se peut que l’un des caractères de l’Exote soit la liberté, soit d’être libre vis à vis de l’objet qu’il décrit ou ressent”. (Segalen, 1978: 39)

Ao longo das páginas d’*O Murmúrio do Mundo*, nas visitas que faz às cidades de Goa e de Cochim, Almeida Faria percebe que tentar compreender o que vê não é compaginável com uma atitude de assimilação e que aceitar a diferença como um absoluto – Segalen diria “la perception aiguë et immédiate d’une incompréhensibilité éternelle” (Segalen, 1978: 25) – é consentir que não há encontro possível, pois que estranho e estrangeiro coincidem na sua essência. Trata-se simplesmente de tomar a humanidade na sua diversidade fundamental.

A partir desta interpretação do exotismo, somos autorizados a equacionar de outro modo a relação entre Imaginário e Real, que, para Segalen, está presente em “centaines de rencontres quotidiennes”, e a perceber que não é a oposição entre ambos que nos deve interessar, mas o que entre eles circula e respira. Talvez por isso, e apesar desta narrativa de viagem não se confundir com a escrita da ficção, Eduardo Lourenço refere, no seu Prefácio a *O Murmúrio*, que “Uma viagem à Índia, real ou suposta, é sempre da ordem da ficção superlativa [...]” (*O*

Murmúrio: 11) e que, com este livro, assistimos ao “regresso de um grande romancista ao prazer, sem melancolia, da ficção” (*O Murmúrio*: 16).

Curiosamente, Michel Leiris, em *LAfrique fantôme. De Dakar à Djibouti (1931-1933)*, publicado em 1934, em lugar de se focar na localização do outro, prefere começar por se interrogar em profundidade sobre si próprio, para enfim traçar uma cartografia eminentemente pessoal de um ego torturado. À semelhança do que aconteceu com Almeida Faria, Leiris foi convidado pelo etnógrafo Marcel Griaule a integrar a equipa que viajou, durante cerca de dois anos, pela África subsaariana: historiógrafo da missão, rejeitou sacrificar-se ao pitoresco do clássico relato de viagem para antes escrever um escrupuloso *carnet de route*. Este *carnet* rapidamente se transformou em “diário íntimo”, onde ganha dimensão a experiência capital da situação concreta, isto é, a expressão do que verdadeiramente é e o confronto com um mundo que não conhecia senão no que ele possuía de lenda. Será apenas uma coincidência que também Michel Leiris tenha sido uma figura ligada ao mundo da arte, muito presente nos seus textos e que, como referem os seus críticos, a imagem, perpétua fonte de mistério, tenha aberto caminho para práticas de escrita raramente exploradas até então pela literatura: a expressão de pensamentos recalcados, a procura de similitudes fulgurantes, a valorização da ambiguidade da condição humana? Curiosamente, a sua autobiografia *L'Âge d'homme* foi sendo construída a partir da tela *Lucrèce et Judith* de Lucas Cranach, pintor que figura na coleção de C. Gulbenkian e a quem é feita referência no conto *Vanitas*.

Esta dupla digressão pelas experiências de Segalen e de Leiris permitiu-me interpretar melhor a significação de “choque cultural” do romancista português descobrindo a Índia pela primeira vez. Mas uma outra comparação seria ainda mais autorizada pelo próprio autor, no final do último capítulo d’*O Murmúrio do Mundo*, onde é evocada uma conversa com V.S. Naipaul: não é com a descoberta da alteridade e a exclusão do particularismo comunitário que a consciência se alarga num

enorme trabalho de descentração? “Fui à Índia, a pátria dos meus antepassados: essa viagem quebrou a minha vida em dois”, afirma, no Discurso de recepção do Prémio Nobel, em novembro de 2001. Não estará Naipaul (nativo de Trindade), ao descobrir a Índia como um estrangeiro, muito próximo de Almeida Faria que faz, também ele, desta viagem um evento capital na sua vida de escritor, ao afirmar com ela ter adquirido “um outro modo de olhar” e uma maior “capacidade de escutar o incansável murmúrio do mundo”?

É TEMPO DE FINDAR...

Almeida Faria, *A Paixão*

É chegado o momento de examinar de perto o conteúdo do “realismo fantástico”, única posição literária à qual, em 1982, Almeida Faria declarava aderir. Esta fórmula antinômica é sem dúvida a mais ajustada e a que melhor caracteriza o olhar singular que o escritor poisa sobre as coisas e os seres. *Realismo*, sim, pois que se trata do nosso mundo, objeto de uma experiência e de uma prática comum, mas igualmente, e ao mesmo tempo, *fantástico*, isto é, subvertido pelo imaginário. Nestas condições, como seria possível que nos contentássemos em opor à irrealidade, à evanescência da ficção poética, de que estudámos muito brevemente os modos e as formações na Parte II (visões, sonhos, desfigurações, fantasias) a solidez do mundo real? É neste ponto que o itinerário poético do escritor se separaria definitivamente do de Arthur Rimbaud (com o qual todavia o parentesco é inegável), pois Almeida Faria não poderia nunca afirmar, como o poeta de *Une saison en enfer*: “Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan!”, nem confessar o erro de juventude que teria sido a poesia – potência aumentadíssima pelo uso de estupefacientes e à qual é necessário dizer “Adieu” (título do último poema de *Une Saison*) – para finalmente, dando a mão à palmatória, levar a vida a sério.

Por isso seria tão simplista quanto erróneo fazer do escritor viajante alguém que, na maturidade, se tornasse de súbito atento ao “Murmúrio do Mundo” depois de longamente ter ouvido as suas vozes interiores. Almeida Faria, cansado de

alucinar, não se converte tardiamente à razão, mesmo se, como Edgar Poe nos seus contos, quer dar lugar ao bom senso em *Vanitas* e n' *O Murmúrio do Mundo*, escolhendo narradores que atestam a factualidade dos seus encontros de terceiro grau e a veracidade das suas observações. O real permanece como o absoluto inacessível e a obra de arte – pintura ou literatura – não revela senão a própria arte. Por isso a narrativa de viagem à Índia, tornada livro, não se distingue da ficção.

Que o célebre princípio aristotélico de não-contradição se veja constantemente menosprezado neste país das miragens e das metamorfoses, é a prova de que o mundo não é apenas mensurável segundo a bitola da razão ocidental: de facto, o viajante permanece “grego” (como sublinha Eduardo Lourenço no Prefácio), como a paisagem e os costumes do Alentejo. E é o Grego, seduzido pela clareza geométrica, que não consegue “familiarizar-se com a estonteante exuberância e com as contradições coexistentes” da cultura indiana. Mas este é apenas o ponto de vista do narrador-repórter dirigindo-se racionalmente aos leitores ocidentais e não o do romancista-poeta aos olhos do qual tudo, mesmo o mundo, é, senão alucinação, pelo menos efabulação.

E se, acreditando em Santo Agostinho citado na contracapa d' *O Murmúrio do Mundo*, o mundo é um “imenso livro” (imagem retomada por Descartes na frase que reproduzi mais acima em epígrafe), é preciso saber lê-lo ou, dito de outra maneira, saber interpretá-lo. Paul Claudel, lembrando-se de Santo Agostinho, gostava de repetir a pergunta de Mallarmé : “Qu'est-ce que cela veut dire ?” e, fiel à missão hermenêutica do poeta, interrogar-se-á, em *Connaissance de l'Est*, sobre o sentido das coisas por si vistas na China, apresentando-se como um decifrador. Mais tarde, Roland Barthes procurará, enquanto semiótico moralista, desvendar a significação dos factos da sociedade. Contrariamente aos seus predecessores, Almeida Faria embate na incompreensibilidade (palavra já utilizada por Segalen, para quem o exotismo “n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais

la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle – [Segalen,1978: 25]) do que se lhe apresenta: “quando julga começar a entender a complexidade das castas, dos cultos e costumes tão diferentes, quando começa a fixar nomes, imagens, atributos dos deuses, tudo lhe foge de súbito, tudo se torna de novo confuso, como se o véu de Maia voltasse a cobrir a indecifrável irrealidade da Índia real.” (*O Murmúrio*: 143). Assim, permanecendo a mitologia e a sociedade indianas impenetráveis à leitura, o véu de Maia envolve o livro do mundo com os seus prestígios e miragens. Não tendo podido reduzir o que viu a uma representação estável, o viajante não traz consigo senão “imagens” e sensações.

E aqui se assemelha Almeida Faria ao seu próprio leitor, incapaz também ele de extrair uma “mensagem” destes livros tão fabulosos quanto elusivos.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Almeida Faria (edições citadas):

- Rumor Branco*. s/d Lisboa: Portugália Editora, 3ª edição.
- A Paixão*. 1986. Lisboa: Editorial Caminho, 6ª edição.
- Cortes*. 1978. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1ª edição.
- Lusitânia*. 1987. Lisboa: Editorial Caminho, 5ª edição.
- Cavaleiro Andante*. 2015. Lisboa: Assírio & Alvim, 6ª edição.
- Do Poeta-Pintor ao Pintor-Poeta*. 1989. Catálogo editado pela Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa.
- O Conquistador*. 1990. Lisboa: Editorial Caminho, 1ª edição.
- Os Passeios do Sonhador Solitário*. Conto e Libreto. 2011. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda.
- Vozes da Paixão*. 1998, Lisboa: Editorial Caminho
- A Reviravolta*, 1999. Lisboa: Editorial Caminho.
- “À hora do fecho”. In *Retratos de Eça de Queirós*. 2000. Fundação Eça de Queiroz, Campo das Letras.
- Vanitas, 51, avenue d'Iéna*. 2007. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- O Murmúrio do Mundo*. 2019. Lisboa: Tinta da China, 5ª reimpressão.

Bibliografia citada:

- AGAMBEN, Giorgio. 2007. *Profanações*. São Paulo: Boitempo.
- BACHELARD. 1960. *La poétique de la rêverie*, Paris : PUF.
- 1984. *Poétique de l'espace*. Paris : PUF.
- BARBÉRIS, Pierre. 1991. *Prélude à l'utopie*. Paris : PUF Écriture.
- BARTHES, Roland. 1973. *Le plaisir du texte*, Paris : Seuil, Coll. “Tel Quel”.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. 1972. *Le texte et l'avant-texte*, Paris : Larousse.
- BODEI, Remo. 2000. *Logiques du délire. Raisons, affects, folie*. Paris : Aubier.
- GIL, José. 1994. *Monstros*. Lisboa: Quetzal Editores.
- MONTANDON, Alain. 1992. *Les formes brèves*. Paris : Hachette Supérieur.
- PLATON. 1950, *Ion*, 633, 634, in *Œuvres Complètes*, vol. I, Paris : Bibliothèque de la Pléiade.
- SEGALEN, Victor. 1978. *Essai sur l'Exotisme. Une esthétique du divers*. Paris : Fata Morgana.
- STAROBINSKI, Jean. 1971. *Jean-Jacques Rousseau, La transparence et l'obstacle*. Paris: Gallimard.

Livros, ensaios e recensões sobre Almeida Faria:

- BERARDINELLI, Cleonice. 1973. “*Rumor Branco*, um romance de autorrepresentação”. *Colóquio/Letras*, n.º 13, pp. 32-39.
- CARVALHO, Mário de. 2015. s/t. In *Correntes D’Escritas*, n.º 14, pp. 86-87.
- CASTELLO, José. 2015. “O Corte da Paixão”. In *Correntes D’Escritas*, n.º 14, pp. 73-74.
- CHAVES, António Rego. s/d. “Almeida Faria (*O Murmúrio do Mundo – A Índia Revisitada*)”.
- CONRADO, Júlio. 1984. “*Cavaleiro Andante*, de Almeida Faria”. *Colóquio/Letras*, n.º 82, p. 103.
- CORDEIRO, Cristina Robalo. 1980. *“A Paixão” de Almeida Faria*. Coimbra: INIC.
- 1982. “Almeida Faria: um itinerário”. *Colóquio/Letras*, n.º 69, pp. 29-35.
- 1983. “Os passeios do sonhador solitário” de Almeida Faria”. *Colóquio/Letras*, n.º 76, p. 88.
- 1997. “Os limites do romanesco”. *Colóquio/ Letras*, n.º 143/144, pp. 111-133.
- 2013. “Une histoire portugaise. Complexe familial et mythe personnel chez Almeida Faria”. In *Les Sagas dans les Littératures Francophones et Lusophones*, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles : Peter Lang, pp. 327-334.
- 2015. “História de uma Paixão”. In *Correntes D’Escritas*, n.º 14, pp. 62-65.
- CORREIA, Hélia. 2015. “Como acaba uma saga?”. In *Correntes D’Escritas*, n.º 14, p. 69.
- DELGADO, Ana Maria. 2008. “Intertextualidade em *Os Passeios do Sonhador Solitário* de Almeida Faria”. *Cartaphilus*, n.º 4, pp. 38-49.
- 2011. “A procura do tom justo no conto *Vanitas – 51, avenue d’Iéna* de Almeida Faria”. *Letras Com Vida*. Lisboa: CLEPUL, n.º 4, pp. 111-119.
- EIRAS, Pedro. “A batalha entre Marte e Vénus”. Prefácio. In FARIA, Almeida. 2017. *O Conquistador*. Assírio & Alvim, pp. 5-21.
- FERREIRA, Vergílio. Prefácio da 1.ª edição (1962). In FARIA, Almeida. 2012. *Rumor Branco*. Assírio & Alvim, pp. 9-15.
- GOMES, Álvaro Cardoso. 1991. “Almeida Faria. *O Conquistador*”. *Colóquio/Letras*, n.º 121/122, pp. 257-258.
- 2015. “Paródia dos Mitos Fundadores em Almeida Faria”. In *Correntes D’Escritas*, n.º 14, pp. 54-57.
- GOMES, Julia Pinheiro. 2016. “As vaidades de um colecionador fantasma: uma análise do conto *Vanitas*, de Almeida Faria”. *Palimpsesto*. Rio de Janeiro, Ano 15, n.º 22, pp. 300-314.
- GUSMÃO, Manuel. “*Cortes*: A paixão de um tempo de desgosto”. Prefácio. In FARIA, Almeida. 2015. *Cortes*. Assírio & Alvim, pp. 9-22.
- JACOTO, Lilian. 2015. “A Literatura como Conspiração: *O Conquistador*, de Almeida Faria”. *Correntes D’Escritas*, n.º 14, pp. 77-82.
- JORGE, Lídia. 2015. “Vários Rumores”. In *Correntes D’Escritas*, n.º 14, pp. 75-76.
- LIMA, Isabel Pires de. 2015. “Almeida Faria: a literatura como revisitação da literatura”. In *Correntes D’Escritas*, n.º 14, pp. 70-72.

- LISBOA, Maria Manuel. 2010. “Menino na mão das bruxas: *O Conquistador* de Almeida Faria”. *Colóquio/Letras*, n.º 174, pp. 83-95.
- LOPES, Óscar. 1992. “*Cortes* na continuidade de *A Paixão*”. *Letras & Letras*, n.º 75, 15/7, pp. 11-2.
- 2012. “*Ecce homo*: uma didáctica do sujeito”. Prefácio. In FARIA, Almeida. 2015. *A Paixão*. Assírio & Alvim, pp. 7-19.
- LOURENÇO, Eduardo. 1994. “*Cavaleiro Andante*: busca de sinais no labirinto da morte” In *O Canto do Signo* (1957-1993). Lisboa, Editorial Presença, pp. 238-242.
- “A Dupla Viagem”. Prefácio. In FARIA, Almeida. 2012. *O Murmúrio do Mundo (A Índia Revisitada)*. Tinta-da-China, pp. 7-16.
- MATHIAS, Marcello Duarte. 2012. “Recensão crítica a *O Murmúrio do Mundo. A Índia Revisitada*, de Almeida Faria”. *Colóquio/Letras*, n.º 181, pp. 245-247.
- MOITA, João. 2020. “Representações sacrificiais na Tetralogia Lusitana de Almeida Faria”. *Colóquio/Letras*, n.º 203, pp. 122-129.
- OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de. 1995. “Almeida Faria – Percursos de um Imaginário”. *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*. n.º 5, pp. 257-271.
- 1998. “Nouveau Roman em Portugal – Máscaras Políticas de uma Recepção Literária”. *Revista de Letras*. n.º 2, pp. 181-190.
- QUINT, Anne-Marie. 1996. “Personnages en désarroi: une lecture de la Tétralogie lusitanienne de Almeida Faria”. In *Regards sur deux fins de siècle*. Bordeaux: Maison des Pays ibériques, pp. 133-147.
- 2005. “Un dialogue inattendu entre Almeida Faria et Raduan Nassar, ou deux façons de relire une parabole”. Comunicação proferida no congresso *Au carrefour des littératures brésilienne et portugaise: influences, correspondances, échanges – 19ème/20ème*. Université Paris X-Nanterre, 17-18/3.
- REBELO, Luís de Sousa. “*Lusitânia* ou *Os Males da Pátria*”. Prefácio. In FARIA, Almeida. 2014. *Lusitânia*. Assírio & Alvim, pp. 9-25.
- REIS, Carlos. 2015. “Almeida Faria ou o romance como libertação”. In *Correntes D’Escritas*, n.º 14, pp. 59-61.
- RUBIM, Gustavo. 2012. “Outra Índia”. In *Público*, suplemento *Ípsilon*, 15/2.
- SEIXO, Maria Alzira. 1986. “*Cortes*: de Almeida Faria”, “*Lusitânia*: de Almeida Faria”, “*Rumor Branco*: de Almeida Faria”. In *A Palavra do Romance – Ensaios de Genologia e Análise*. Lisboa, Livros Horizonte, pp. 193-204.
- SEQUEIRA, Rosa Maria. 2017. *Desejo e Sedução*. In *Circulação Intercultural do Donjuanismo*. Lisboa, Esfera do Caos Editores.
- SILVA, Maria Araújo. 2018. “L’Inde revisitée dans *O Murmúrio do Mundo* de Almeida Faria”. *Carnet du Centre De recherche sur l’Extrême-Orient de Paris-Sorbonne*.
- SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. 1998. *As Razões do Imaginário. Comunicar em Tempo de Revolução 1960-1990. A Ficção de Almeida Faria*. Salvador – Bahia: Fundação Casa de Jorge Amado e Editus/Editora da Universidade Estadual.
- 1991. “A conquista de *O Conquistador*”. *Colóquio/Letras*, n.º 121/122, pp. 224-227.



Professora catedrática da Faculdade de Letras de Coimbra, Cristina Robalo-Cordeiro partilhou a sua carreira entre o estudo das literaturas de língua francesa e a administração universitária. Autora de uma dezena de livros – entre eles o romance *Fuga marroquina* –, foi vice-reitora da Universidade de Coimbra, responsável pelas relações internacionais, entre 2003 e 2011, e diretora do Bureau Magrebe da Agência Universitária da Francofonia, entre 2012 e 2016. Atualmente responsável pela extensão do PNL ao Ensino Superior, integra o Grupo de Trabalho que prepara a candidatura da cidade de Coimbra ao título de Capital europeia da Cultura 2027.

Relendo os livros de Almeida Faria, Cristina Robalo-Cordeiro retorna a um universo ficcional descoberto, com deslumbramento, por ocasião do seu primeiro trabalho académico (*A Paixão de Almeida Faria*, INIC, 1980). O presente ensaio sintetiza, num registo pessoal, reflexões e análises que lhe inspirou este regresso a um dos escritores maiores da literatura portuguesa contemporânea.



Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00759/2020



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE
COIMBRA

